

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CAROLINA DECONTO VIEIRA

O DIÁLOGO ENTRE ESPAÇO E MÚSICA NA GEOGRAFIA: A
ESPACIALIDADE MUSICAL DA SINFONIA N. 09 DE ANTONIN DVOŘÁK

CURITIBA
2013

CAROLINA DECONTO VIEIRA

O DIÁLOGO ENTRE ESPAÇO E MÚSICA NA GEOGRAFIA: A
ESPACIALIDADE MUSICAL DA SINFONIA N. 09 DE ANTONIN DVOŘÁK

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Mestre em Geografia, no Curso de
Pós-Graduação em Geografia, Setor de Ciências da
Terra, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Wolf-Dietrich Gustav Johannes
Sahr

CURITIBA
2013

Vieira, Carolina Deconto

O diálogo entre espaço e música na geografia: a espacialidade musical da sinfonia n. 09 de Antonin Dvořák / Carolina Deconto Vieira. – Curitiba, 2013.
123 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências da Terra, Programa de Pós-Graduação em Geografia.
Orientador: Wolf-Dietrich Gustav Johannes Sahr

1. Estados Unidos – Política Cultural. 2. Harmonia (Música). 3. Romantismo na música. 4. Música e geografia. I. Sahr, Wolf-Dietrich Gustav Johannes. II. Título.

CDD 910.021



PARECER

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Geografia reuniram-se para a arguição da Dissertação de Mestrado, apresentada pelo (a) candidato (a) CAROLINA DECONTO VIEIRA intitulada "O DIÁLOGO ENTRE ESPAÇO E MÚSICA NA GEOGRAFIA: A ESPACIALIDADE MUSICAL DA SINFONIA N. 09 DE ANTONIN DVORAK", para obtenção do grau de Mestre em Geografia, do Setor de Ciências da Terra, da Universidade Federal do Paraná Área de Concentração Espaço, Sociedade e Ambiente, Linha de Pesquisa Território, Cultura e Representação.

Após haver analisado o referido trabalho e argüido o (a) candidato (a), são de parecer pela aprovação da Dissertação.

Curitiba, 27 de março de 2013.

Nome e Assinatura da Banca Examinadora:

Prof. Dr. Wolf Dietrich Sahr - Orientador

Prof. Dr. Aloísio Schmid – Departamento de Arquitetura - UFPR

Prof. Dr. Tânia Bittencourt Bloomfield – Departamento de Artes - UFPR

Dedico esta trabalho a todos aqueles que enxergam e ouvem na música um potencial em ampliar a visão de mundo dos indivíduos e da sociedade.

AGRADECIMENTOS

Muitas foram as pessoas que, à sua maneira, ajudaram a construir esta dissertação e, com muita disposição, carinho e paciência, me ajudaram a crescer e amadurecer ideias importantes para este trabalho e para minha vida.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer aos meus pais, Pedro Luís Vieira e Rosana Deconto, por terem me educado com tanta dedicação, amor, paciência e com o gosto pela leitura, arte e pensamento crítico. Meu profundo e amoroso agradecimento por edificarem e permitirem ser quem sou. Estendo este agradecimento especial aos meus avós, Lauro e Rosa, que rechearam minha infância com boas memórias na companhia de meus tios e primos. Muito obrigada, também, Lincoln Valério, por toda a sua generosidade e, por muitas vezes, ser um “segundo pai” durante nossa trajetória.

Agradeço ao Woody, orientador e amigo, que me acompanhou durante toda a fase do processo de orientação se mostrou compreensivo, crítico, questionador e, acima de tudo, acolhedor de todas as ideias que circularam ao longo destes 2 anos de trabalho. Agradeço em especial pela liberdade criativa e epistemológica que tive ao escrever este trabalho, bem como todos os incentivos e desafios. Fico feliz por ter sido orientada por um profissional ético e, acima de tudo, um intelectual único.

Gostaria, também, de agradecer à minha banca de qualificação: Tânia Bloomfield, com sua minuciosa correção deste trabalho e Álvaro Heidrich, com suas sábias ponderações. Agradeço a ambos pela leitura e pelas contribuições que fizeram ao trabalho.

Aos amigos que trabalharam na temática da geografia da música, muito obrigada. Beatriz Furlanetto, Marcos Torres, Lucas Panitz e todos os outros que trabalharam na temática, que me ajudaram com seus “pitacos” e sugestões de leituras e abordagens. Estendo o agradecimento a todos os colegas da pós que, de uma maneira ou outra, compartilharam suas ideias e visões de mundo, sejam elas consonantes ou dissonantes das minhas. Suas companhias certamente engrandeceram meu ser.

Aos professores, agradeço aos ensinamentos, debates e provocações, sejam eles na graduação ou na pós: Sylvio, Chico, Gislene, Salete, Adilar, Tony, Jorge, Sony e Maria Alice. Um agradecimento especial à professora Olga pelos dois anos de orientação na Iniciação Científica e pelo meu ingresso à vida acadêmica.

Aos “amigos geográficos” que estiveram ao meu lado em algum momento ou outro durante a graduação: Katryne, Anderson, Denílson, Vinícius, Maurielle, Ramiel, Marina, Josemar, Zé Roberto, Aninha, Alan, Gisele, Augusto, Alexandre (e todo o pessoal do antigo LAGHUR). Um agradecimento especial aos companheiros do CAGEO que me acompanharam durante 2 anos na Gestão Articulação: Fidel, Angelo, Michelle, Camila, Otávio, Che, Guilherme e demais amigos do movimento estudantil que estão engajados na luta por uma outra universidade e uma outra geografia.

Special thanks to Martin Zebracki and his valuable insights, contributions and for the most pleasant times in Braga, Guimarães and Porto. My warm regards to Kris and Jonatas, who shared a very important moment in my career at U-Minho during the IV-Cult G *Geographikal Imaginations*, where I had the chance to be treated with the warmest cordiality of profa. Ana Francisca and Ricardo Martins. A saudade de Portugal estará sempre presente no meu coração.

Um *special thanks*, também à Yara, Josiane, Luciana, José, Jeferson, Gustavo e Patrícia por confiarem e acreditarem no meu trabalho e profissionalismo, a despeito de eu ter uma dissertação nas costas pra carregar.

Obrigada, também, meus amigos que são a minha segunda família, por estarem sempre pacientes: Leonello, Walkyria, Diego, Rocco, Paulão, Camila e todos os “agregados” desta rede tão especial.

E, por fim, um agradecimento mais do que especial ao meu grande amor, Willian Pederiva, por ser um grande companheiro na minha vida, por me ajudar nos momentos de angústia, por oferecer sua amizade, generosidade, carinho, afeto e paciência nos momentos de dificuldades e por me dar a paz que me faz caminhar com mais alegria nesta vida. Não há palavras que descrevam o bem que você me faz. Muito obrigada, com todo o meu ser.



KANDINSKY, W. **Fragmento 2 para Composição VII**. 1913 (180 Kb); Óleo sob tela, 87,5 x 99,5 cm (34 1/2 x 39 1/4 in); Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY

*"If music be the food of love, play on,
Give me excess of it; that surfeiting,
The appetite may sicken, and so die."*

William Shakespeare

"Music is a higher revelation than all wisdom and philosophy."

Ludwig von Beethoven

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo identificar o papel da Sinfonia n. 09 (*from the New World*) de Antonin Dvorak na construção da identidade nacional dos Estados Unidos. Para isto, analisou-se a sinfonia tanto em seu aspecto extramusical, isto é, aspectos que não têm relação com a música – contexto histórico, biografia do autor, situação política dos EUA – quanto em seu aspecto intramusical, que consiste na análise dos quatro movimentos da sinfonia em separado. Para contextualizar esta análise, foi feita uma análise sobre o papel do nacionalismo na política e sociedade, bem como do romantismo enquanto forma de arte engajada nestas construções nacionais. Sob o aporte da geografia cultural, buscou-se construir uma metodologia baseada na perspectiva de espacialidade múltipla, a qual permite que a música seja detentora de espacialidades a ser exploradas. Tal pesquisa, contudo, não excluiu o pensamento crítico sobre música e cultura, pois percebeu-se que estes podem, também, ser instrumentos políticos para forjar identidades que, muitas vezes, não existem e são impostas através de relações de poder.

Palavras-Chave: Geografia da Música, Sinfonia “do Novo Mundo”, Nacionalismo, Romantismo, políticas culturais.

ABSTRACT

This research aims at identifying the role that Antonin Dvořák's Symphony n. 09 (*from the New World*) plays for the construction of the national identity of the United States of America. In order to do so, the symphony has been analysed via its extramusical aspects, i. e., historical context, author's biography, political situation of the USA, and its intramusical aspects, consisting of the analyses of its four movements in separate sections. The analysis is also contextualized by a discussion on the role of nationalism in politics and society, and the role of romanticism as an artistic context engaged on such national constructions. As a contribution of cultural geography, the dissertation sought to develop a methodology based on the perspective of Doreen Massey's multiple spatialities, which allows to understand music as "embodied" spatialities to be explored. Such a research does not exclude the imprint of critical thought on music and culture, recognizing them as political instruments to forge identities that, in many cases, do not exist *de facto*, but are imposed through propaganda and power relations.

Key Words: Music Geography, Symphony "From the New World", Nationalism, Romanticism, Cultural Politics.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. GEOGRAFIA E MÚSICA	
– O ENCONTRO DO CONCRETO E DO ABSTRATO	19
2.1 UM RETROSPECTO DA GEOGRAFIA DA MÚSICA	21
2.1.1 A Música na Geografia Clássica e na Escola de Berkeley	22
2.1.2 Duas Reações diante das <i>New Geography</i> :	
A Nova Geografia Cultural e a Geografia Humanista	26
2.1.3 “Novas” Formas de Pensar o Espaço	32
2.2 OUTROS ENCONTROS DAS CIÊNCIAS HUMANAS COM A MÚSICA.	39
2.2.1 A estética musical entre os séculos XVIII e XIX	39
2.2.2 A visão antropológica e sociológica da música	47
3. NACIONALISMO, MÚSICA E ESTÉTICA:	
A CRIAÇÃO DE UMA COESÃO SOCIAL	50
3.1 NAÇÃO, NACIONALISMO, ESTADO-NAÇÃO:	
A ESPACIALIDADE INVENTADA	51
3.2 O NACIONALISMO DENTRO DA MÚSICA CLÁSSICA:	
O ROMANTISMO EM DIFERENTES PAÍSES	63
3.2.1 Polônia: Chopin	67
3.2.2 República Tcheca: Smetana, Dvořák, Janáček	67
3.2.3 Hungria: Liszt, Bartók, Kodály	69
3.2.4. Alemanha: Richard Wagner	70
3.2.5 Escandinávia: Sibelius, Nielson, Grieg	71
3.2.6 Rússia: Rimsky-Korsakov, Mussorgsky, Borodin, Tchaikovsky,	
Stravinsky, Prokofiev, Shostakovich	72
3.3. A ESTRATÉGIA DA MÚSICA NACIONAL	73
4. OS ESTADOS UNIDOS E A SINFONIA DO NOVO MUNDO	
DE ANTONIN DVOŘÁK	79
4.1 ANÁLISE EXTRA-MUSICAL	79
4.1.1 O contexto social e político dos Estados Unidos	81
4.1.2 Antonin Dvořák e o Novo Mundo	87

4.1.3 O processo de composição da Sinfonia n. 9 e sua repercussão	92
4.2 ANÁLISE INTRA-MUSICAL	95
4.2.1 O primeiro movimento: <i>Adagio – Allegro molto</i>	98
4.2.2 Segundo Movimento: <i>Largo</i>	101
4.2.3 Terceiro movimento: <i>Scherzo: molto vivace</i>	105
4.2.4 Quarto Movimento: <i>Allegro con Fuoco</i>	108
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	118

1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação se compromete em pesquisar a relação dialógica entre Geografia e Música. Para a primeira, essa relação apresenta uma nova forma de expressão espacial, isto é, uma espacialidade. Através da análise da Sinfonia nº 09 de Antonin Dvořák, busca-se expor a construção de propósitos identitários nacionais dentro de uma obra musical. A ideia de Nação ultrapassa o discurso político e as fronteiras físicas, como na geografia, e chega, no campo da arte e da música, numa nova dimensão. Embora esta última não ocupe volume no espaço, ela é dotada de uma capacidade discursiva sobre espaços e, portanto, pode exprimir espacialidades e ideias sobre um povo, uma cidade ou um país, mesmo que a peça musical não seja acompanhada de texto.

Deste modo, pretende-se ampliar o espectro de estudo da geografia, através da apresentação de uma forma diferente de se enxergar as formas do espaço discretizado em “unidades”, através suas identidades relacionadas a representações, sejam elas artísticas ou sociais.

A concepção de espaço, no campo da geografia, passa por inúmeras discussões, definições e recortes. Na história do pensamento geográficos, é possível identificar o conceito de espaço a partir de diferentes origens genealógicas em termos de “autores inspiradores”. Na geografia Cultural, o espaço foi visto a partir de uma analogia com a geomorfologia, em aliança com uma visão antropológica de Carl Sauer, até o espaço multidimensional acolhedor de temporalidades e fluxos ilimitados proposto por Doreen Massey.

O espaço, para Milton Santos, é estruturado em sistemas de objetos e sistemas de ação e é alterado pelos fluxos, pelas tecnologias e pela possibilidade de globalizar (e totalizar) o mundo. Por sua vez, outros geógrafos como Claude Raffestin, analisam o espaço a partir das relações de poder, resgatando um antigo conceito romano, o *territorium* que se tornou o Território.

Para a geografia voltada ao mundo concreto e material, o espaço é visto na sua concepção de “área” (ou “área 3D”) e os elementos que são relacionados à sua forma – morfologia, clima, hidrografia, ecossistemas, dentre outros – são estudados conforme a distribuição espacial, e através desta, compreendemos melhor. Geralmente, seus dados são discretizados em forma de categorias, podendo ser

elas qualitativas ou quantitativas. Como exemplo, podemos citar a corologia¹ de Alfred Hettner e o “espaço-receptáculo” abstrato de Richard Hartshorne.

Em outra corrente, a New Geography, a filosofia do Estruturalismo interpretou os fenômenos humanos diferentemente, mudando o foco. Mas percebeu-se aqui que certos elementos eram impossíveis de serem medido pelos números: laços afetivos, tendências políticas, surgimento de tecnologias e mudanças na economia foram exemplos disto. Unidos de teorias político-econômicas, sociológicas, antropológicas e filosóficas, os campos da geografia crítica e da geografia cultural emergem, na Europa, na década de 1970 (WARF e ARIAS, 2009). Aqui, os estruturalistas estavam em pleno conflito com os existencialistas ao mesmo tempo que os geógrafos marxistas “combatiam” geografias ideológicas.

Neste ambiente, a Geografia Cultural passou por uma fase de renovação, no qual Cosgrove iniciou seus estudos. Nesse contexto, é trabalhado o conceito de paisagem como um texto cultural, no qual há simbolismos que dão um significado social ao mundo (COSGROVE, 1998). Essa questão dos significados no espaço é amplamente discutida nessa fase da Geografia Cultural, e Cosgrove (2007) destaca como papel para essa o de apreender e compreender a apropriação simbólica que resulta da interação humana com a natureza.

Cosgrove e Jackson (2007) evidenciam implicações políticas nos estudos culturais, tratando cultura como uma construção social e politicamente contestada. Cosgrove identifica culturas dominantes, que influem mais na formação das paisagens e que tem sua consolidação associada ao poder na sociedade, ao lado de culturas alternativas, que são menos visíveis no contexto social e espacial. O autor associa ainda à Geografia Cultural um papel crítico, no qual se analisa a organização espacial e da paisagem, contribuindo para o “melhor conhecimento e compreensão de nós mesmos, dos outros e do mundo que compartilhamos” (COSGROVE, 1998, p. 121).

Tentando se aprofundar nesta visão politizada de Cultura, Mitchell (2000), através de posicionamentos que ele mesmo diz estar embasado em alguns pressupostos marxistas (p. xv), sugere que o processo do que denominamos “cultura” seja analisado: quem diz o que manifesta? Que relações de poder estão

¹ Em poucas palavras, pode ser definida como o estudo de determinados aspectos geográficos (clima, geologia, solos, ocupação, geomorfologia, etc) ou, então, o estudo da dispersão de determinados objetos no espaço.

expressas nesta manifestação? Qual é o valor social que se atribui? Além disso, para entender a produção cultural, é necessário que respondamos a outras três perguntas: qual a relação entre a representação material e a representação estética? Como estas representações são produzidas? Como os valores sociais se anexam a essas representações a ponto de elas se tornarem instrumentos de poder? Com essas perguntas, Mitchell (2000, p. 68) pergunta: O que é cultura?

Turino (2008), por sua vez, responde a algumas destas perguntas em relação à música. O autor define a música como um recurso humano poderoso, presente em diversas ocasiões e eventos importantes. Ela permite uma experiência social e pessoal mais integrada e envolvida, preenchendo diferentes necessidades e sendo aplicada a diferentes usos. Durante séculos, a música, a dança e diversos festivais foram a maneira que alguns grupos sociais encontraram para manter sua identidade coesa numa forma sócio-espacial².

Nosso objetivo aqui é expor a 9ª Sinfonia de Dvořák a essa visão crítica e política. A composição desta sinfonia, em especial, corresponde a uma agenda política de nacionalização da música dos Estados Unidos, no Século XIX. Até então, não havia nenhum compositor ou composições musicais característicos deste país, o qual tinha passado por uma profunda guerra civil, fazendo com que o senso de unidade política – elemento fundamental para fomentar uma ideologia nacionalista – ficasse abalado pelas diferenças entre o norte industrial e o sul agrário.

Para cumpri-lo, é preciso, antes de mais nada, desafiar as concepções já estabelecidas de espaço e paisagem. Este desafio, proposto por Susan Smith (1997), nos faz sair do que ela denomina de característica quintessencial da visão dentro da ciência geográfica. Por muito tempo, sobretudo na Geografia Cultural, o espectro visível do espaço foi trabalhado segundo inúmeras abordagens, mas com o avanço das discussões sobre geografia e percepção, outros sentidos tornaram-se fonte de estudo de geógrafos: desde a geografia gastronômica até a geografia dos odores, os outros sentidos foram acrescentando formas a este espaço. Nash (2002), por outro lado, provoca-nos a repensar a geografia cultural através de críticas feitas

² Em Curitiba, bem como no Paraná, podemos ver grupos folclóricos de diversas etnias que mantêm seus grupos de dança e música, inclusive, com o apoio dos consulados dos respectivos países. Um evento comprobatório deste fato é o festival de danças folclóricas das etnias européias que ocorre anualmente em Curitiba, no Teatro Guaíra, geralmente no mês de julho.

por Nigel Thrift e Don Mitchell e nos sugere a tentar novos rumos ainda mais críticos dentro da geografia cultural.

A presente dissertação busca atender a essa demanda epistemológica e política dentro da geografia cultural: ao invés de se voltar para um relativismo vazio, é necessário entender a cultura como um instrumento de poder que molda espaços e sociedades.

No que tange ao aspecto sonoro do espaço, Torres (2009, p. 13) trabalhou com o conceito de *paisagem sonora*, ou seja, com os sons contidos em uma determinada paisagem. Para o autor, os elementos que compõem a paisagem sonora vão além dos sons emitidos pelos objetos de uso cotidiano: a diversidade de sons vai ao encontro com a linguagem e com a música.

Panitz (2010) nos oferece uma outra visão musical: com detalhada documentação sobre geografia da música e sua investigação sobre publicações na área, faz uma contribuição importante para qualquer trabalho posterior. Na dissertação, estão sistematizados e mencionados diversos autores que trabalharam na temática dentro da geografia. Isso quebra o estigma de que a música não é do interesse dos geógrafos. O autor contribuiu, metodologicamente, para uma geografia da música voltada a um fenômeno presente: a representação do espaço platino que, por sua vez, também possui cena musical viva e em construção.

Nestes estudos, em geral, percebemos a necessidade de equilibrar o que vamos denominar de aspectos intramusicais, ou seja a estrutura musical propriamente dita e seus elementos são negligenciados e a preferência de pesquisa ocorre nos aspectos extramusicais, ou seja, a interpretação do texto, a contextualização histórico-política e, quando muito, a identificação dos ouvintes da música. Nesta dissertação, tentaremos articular estes aspectos da música ao analisar a Sinfonia do Novo Mundo, pois entendemos que, embora sejam estudados separadamente em detrimento da linguagem e da metodologia de análise, são indissociáveis enquanto fenômeno inserido na realidade.

O nosso estudo de caso, por sua vez, ainda volta ao passado, trazendo um terceiro elemento analítico. Isto implica em desafios diferentes. Assim, nossa investigação teórica tem como foco a música clássica. Para isso, buscou-se investigar a música por meio da contribuição de áreas como a filosofia, sociologia, antropologia, musicologia, música e história. A escolha dessa peça em específico foi

motivada pelo fato de ter sido propositalmente encomendada e composta. Antonin Dvořák foi um compositor tcheco que recebeu uma proposta de trabalho assalariado pela aristocrata Jeanette Thurber. Além de ser contratado para compor a sinfonia, Dvořák também assumiu o cargo de diretor do conservatório nacional, em Nova York.

Estes esforços da classe burguesa para a criação de uma música nacional já foram alvo de outras investigações. Por exemplo, Adorno (2009, p. 298) aponta a íntima relação entre música e Nacionalismo. Segundo o autor, “músicos converteram-se às ideologias políticas desde a metade do século XIX, já que enfatizaram os traços nacionais, exibindo-se como representantes das nações e reiterando o princípio nacional em todos os lugares.” Dvořák estava inserido nesse pensamento e Thurber sabia disso: um compositor de uma classe média que buscava se libertar de um império para alcançar a soberania nacional compreenderia seus objetivos de criar uma música nacional estadunidense.

Temos aqui um exemplo em que a música está relacionada à criação de um novo espaço político, que também implica em que as pessoas que nele habitam devem se ver como integrantes desta unidade política. É importante trabalhar o imaginário político destas pessoas para que se convençam de que a Nação é unidade política mais apta a existir e que todos dentro dela são iguais.

Nesta dissertação, discutiremos com maior profundidade todas estas temáticas. O capítulo seguinte será dedicado a uma reflexão teórico-metodológica realizada a partir da relação entre a Música Clássica romântica, o Nacionalismo e a “espacialidade imaginada” contida na sinfonia. Neste momento, tentaremos, também, expor algumas reflexões que são utilizadas pelo glossário de *Geography of Sound and Music* na *Encyclopedia of Human Geography*:

Esta subárea da geografia humana examina a geografia da música tanto como um produto cultural como a literatura quanto como performance, tal como o teatro. É a geografia que busca compreender onde e como a música é feita e ouvida, descobrir a função da mesma enquanto produto cultural e industrial, bem como outros papéis de sons e silêncios ao formar o espaço e o lugar. (DALBON, 2006, p. 313-314)³

³ This subfield of human geography examines the geography of music both as a cultural product such as literature and as a performance such as theater. It is the geography of where and how music is made and listened to, of music's function as a cultural product and an industry, and of the roles of sounds and silences in shaping space and place. (DALBOM, C. J. *Geography and Sound and Music* In: WARF, 2006, p. 313-314)

A partir desta definição, tentaremos buscar uma nova metodologia de investigação do objeto musical dentro da geografia. Uma metodologia que leve em consideração as discussões realizadas dentro do campo da Sociologia da Música (sobretudo inspiradas por Theodore Adorno), da Filosofia da Música (cujo ponto de partida se dá em “O Nascimento da Tragédia”, de Nietzsche) e, por fim, em partes, da Antropologia e da Etnomusicologia.

Através destes diferentes autores e campos de conhecimento, podemos tentar concretizar um avanço na consolidação teórico-metodológica de uma Geografia da Música, a qual vemos ser necessária, não para a criação de uma visão única das relações que podem existir entre geografia e música, mas para que a comunidade de Geógrafos possa examinar se aprofundar, em especial, dentro da música clássica. Antecipamos, desde já, o desafio apontado por Hennion (2002, p. 15): “A música confronta-se com problemas para ser definida enquanto objeto, impossível de se fixar materialmente”. Tentaremos, então, através do diálogo de diferentes saberes, tentar caminhar por este debate teórico e filosófico do objeto musical.

Posteriormente, vamos caracterizar o Nacionalismo que, conforme será explanado, foi uma das principais forças políticas motivadoras da escrita da sinfonia. Investigaremos sua origem, seus elementos básicos e, por fim, vamos caracterizar como ele foi expressado nos Estados Unidos até a época da composição e estreia da Sinfonia. Esta, por sua vez, será analisada por seus aspectos intramusical – estrutura da sinfonia, sua instrumentação e andamento e as fontes de inspiração do compositor para as formas musicais apresentadas – e extramusical – desde a sua encomenda, composição e repercussão até a motivação pela escolha de Dvořák como precursor de uma escola de composição musical estadunidense.

Por fim, discutiremos a possível relevância do estudo de outras obras da Música Clássica dentro da geografia, bem como o papel desta ciência para nos sensibilizar ao discurso que a arte e a música pode proporcionar. Pois, além de carregar consigo um pouco do lugar, ela também carrega consigo as intenções e ações que estão contidas nele. Queremos saber o que a música clássica pode revelar de um espaço, sobretudo um espaço que está sendo investigado no passado. Sabemos que a música expressa muito mais uma sequência de notas: ela está imbuída num contexto histórico, em uma sociedade. Queremos, então, ir além

do que está escrito nas partituras: queremos buscar os significados, as referências e os saberes que Dvořák nos passa através de sua sinfonia “do novo mundo”

Para finalizar o escopo teórico deste trabalho, faz-se conveniente apresentar um quadro conceitual da dissertação, no qual buscamos apresentar a estrutura geral deste trabalho.

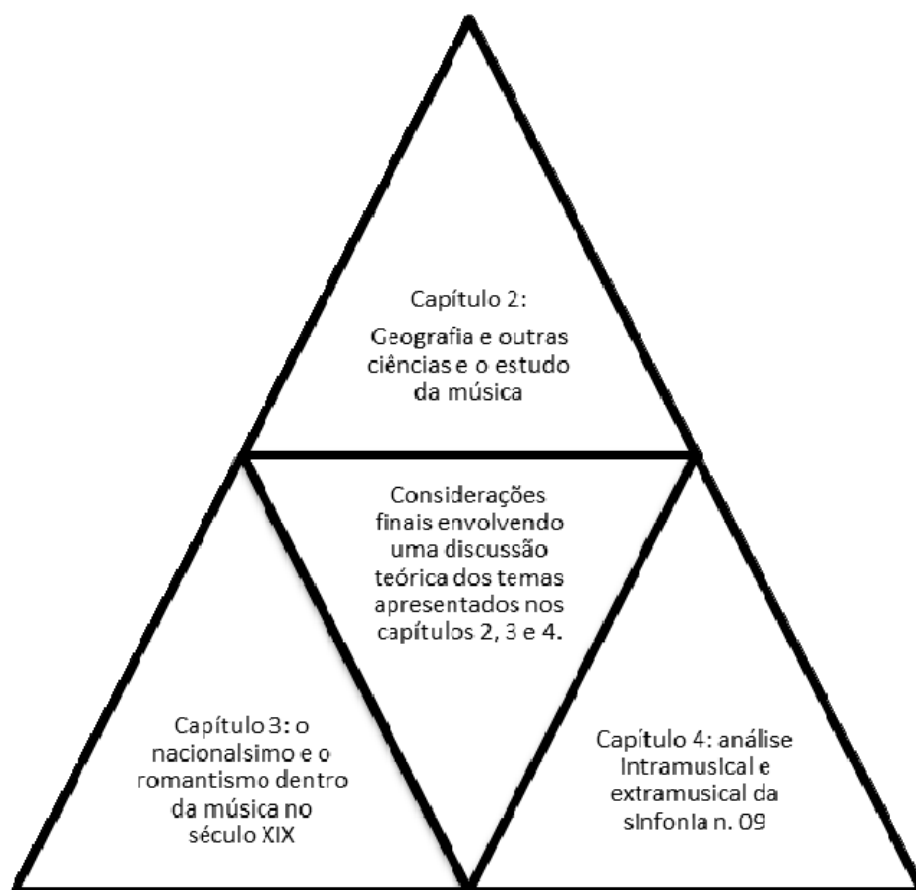


FIGURA 01: Esquema estrutural da dissertação. (Organização da autora)

2. GEOGRAFIA E MÚSICA – O ENCONTRO DO CONCRETO E DO ABSTRATO

Embora pareça uma temática improvável, existem diversos trabalhos acadêmicos de diversos formatos – livros, artigos, teses, dissertações, monografias e eventos – que tratam de Geografia e Música, ou então, que assumem de vez o subcampo da geografia cultural “Geografia da Música”. Neste capítulo, faremos uma breve recapitulação dos trabalhos acadêmicos produzidos sobre o assunto, sobretudo a partir da contribuição de Panitz (2009, 2012) e Thompson (2012). Posteriormente, será feita uma investigação fora da geografia, na esfera das Ciências Sociais, buscando novos caminhos para unir música clássica e geografia. Por fim, uma reflexão sobre música será feita a partir de uma perspectiva da geografia cultural renovada, ou seja, aquela que busca incorporar a crítica dentro de sua produção, indo além das delimitações cartográficas iminentemente discursivas e enciclopédicas, porém, sem perder de vista a música e, principalmente, a sinfonia.

Para isto, vamos explorar algumas questões teóricas que são condições necessárias para compreender o exercício intelectual realizado neste trabalho. Não oferece-se aqui uma “verdade cristalizada” do fazer musical por alguns motivos: a experiência de cada cientista com a música é única. Seu uso cotidiano, a formação acadêmica e a trajetória de vida são aspectos a serem compreendidos para a construção de uma metodologia. Gomes (2009) nos esclarece um ponto importante acerca da epistemologia que permeia um princípio científico que buscamos seguir:

O objetivo de uma discussão epistemológica não é, portanto, estabelecer, ao final, uma orientação que deve ser seguida por todos ou quase todos. Trata-se sobretudo, de demonstrar que a maneira de fazer ciência é também um produto histórico e contextual, mais importante ainda, trata-se de demonstrar que a cada momento as respostas são múltiplas e que essa pluralidade crítica é a razão mesmo da existência da ciência. (GOMES, op cit, p. 15)

Partindo deste raciocínio, podemos inferir que cada olhar sobre música é importante; cada enfoque nos indica uma maneira de enxergar o objeto e não nos parece interessante julgar as produções acadêmicas anteriores, nem tampouco devemos esquecer o que já se foi trabalhado. Também não consideramos produtivo cair numa ausência de método(s), entretanto, também não deixaremos de nos posicionar perante a ciência geográfica: este é um trabalho com enfoque social de

geografia da música com princípios norteadores da geografia cultural renovada e da virada performativa, que, na geografia, culminou com a recente “teoria da não-representação” (non-representational theory ou NRT).

A NRT tem sido uma abordagem teórica da geografia que busca compreender os fenômenos além da sua representação, isto significa que a prática e as performances possuem papel central para a construção desta forma de fazer geografia. É importante destacar duas de suas principais características. A primeira delas, definida como geografia *slow motion*, é descrita como tentativa de apreender todos os detalhes insignificantes da realidade que passam despercebidos numa tentativa séria de compreender o espaço (Beyer and Steyaert, 2011). Os autores acreditam que a NRT

[...] implica um repensar do espaço como processual e performativo, aberto e múltiplo, praticado e do cotidiano [...] isso implica uma mudança de estratégia de extração de representações do mundo do mundo para apreensões encarnadas do cotidiano performativo do espaço.⁴ (Beyer and Steyaert, 2011, p. 47, tradução da autora)

A segunda característica da não-representação é, de fato, acompanhada de seu contexto: trata-se de uma reação relacionada a geografia cultural dominada pelas discussões em torno do conceito de paisagem. (LORIMER, 2005). O mesmo autor menciona a importância do ouvir enquanto uma das novas formas de paisagem que estão chamando a atenção dos geógrafos.

Ouvimos como a música é um meio efetivo para orquestrar lembranças e afetos pessoais quando, sem nos avisar ou pré-programar, nos deixa sem discurso, conduzindo nosso corpo para outro lugar. (Lorimer, 2005, p. 87, tradução da autora)⁵

A NRT busca ir além das representações espaciais para apreender a multiplicidade da ação cotidiana que constrói o espaço em um conjunto de práticas contínuas. Ao invés de tentar fragmentar o espaço em entidades separadas (discretizadas) que são ligadas a identidades, esta abordagem abraça a

⁴ No original: “entails a rethinking of space as processual and performative, open-ended and multiple, practiced and of the everyday [...] this entails a move from representational strategies of extracting representations of the world from the world to embodied apprehensions of the everyday performing of space.”

⁵ No original: “we hear how music is an effective medium to orchestrate personal remembering and an affective one when – without warning or preprogramming – it renders us speechless, charges our body or transports us somewhere else.”

multiplicidade e a multidimensionalidade da realidade, aceitando que múltiplas identidades e trajetórias dividem o mesmo “pedaço” da realidade. (MASSEY, 2008)

Duffy enfatiza que o ouvir não se limita a uma atividade introspectiva: ele envolve diversos atores, objetos, práticas e redes. É necessário olhar para os processos de composição, execução e escuta musical. Eles podem carregar significados e, dentre eles, imaginários a respeito do espaço que podem envolver problemas de identidade ou conflitos. A música comunica não-verbalmente e tem o poder de agenciamento e engajamento. Se continuarmos estudando a arte somente a partir de seu aspecto estético – ou Apolíneo conforme aponta Nietzsche em *O nascimento da tragédia* – estaremos fadados a interpretar equivocadamente o potencial de relação da obra de arte com a realidade a sociedade (ADORNO, 1997, p. 6).

Embora este posicionamento revele algumas escolhas teóricas e epistemológicas para a pesquisa, isto não significa que haja uma adesão restrita por um ou outro ponto de vista. A realidade não é só composta pela esfera social, nem pela esfera individual perceptiva. Não podemos nos ater a revelar as estruturas de poder sem saber como este poder se estabelece no imaginário dos indivíduos. Somos uma constante troca entre a nossa percepção e a realidade material colocada diante do nosso cotidiano; negar que ambas as instâncias estão presentes nos agenciamentos para quaisquer ideologias ou até mesmo para inserção em uma nova configuração sócio-espacial seria um recorte teórico incompleto.

Nossa consulta teórica para descobrir este papel da música no imaginário individual e coletivo envolve algumas áreas do conhecimento e algumas disciplinas consolidadas. Foram buscadas fontes de informação e embasamento teórico na sociologia, sociologia da música e do gosto, nas ciências políticas, na história e história da música, na musicologia, na antropologia, filosofia, estética e filosofia da música. É necessário aceitar o fato que o conhecimento sobre espaço não se limita à geografia. Pensadores de outras áreas das Ciências Sociais buscaram tratar desse plano de ordenamento espacial que se impôs como uma dimensão fundamental na compreensão de certas dinâmicas. Como destaque, Gomes (idem, p. 29) cita os seguintes nomes: Anthony Giddens, Henri Lefebvre, Fernand Braudel, Michel Foucault, dentre outros.

Se a música, de fato, possui uma linguagem além da verbal e, por isso, é universal, precisamos traduzi-la de um ponto de vista geográfico e revelar as visões de espaço nelas contida. Defendemos que uma geografia da música seja estudada *com música*, não esquecendo de centrar a análise no som, na estrutura melódica, harmônica, rítmica e timbrística. Embora seja uma tarefa complexa em função da música não conter em si conceitos a serem delimitados, é necessário buscar categorias para analisá-la na geografia e, principalmente, de metodologias investigativas adequadas para cada uma das pesquisas.

2.1 UM RETROSPECTO DA GEOGRAFIA DA MÚSICA

Conforme fora discutido, é importante para a pesquisa, e para o pesquisador, realizar um trabalho epistemológico consistente, visando buscar novos caminhos. É fato que devemos buscar individualmente novas saídas, numa infinita via de escolhas de autores e abordagens, mas não há sentido em produzir ciência se ela não for além do senso-comum para uma forma “objetiva” e social. Entretanto, esta busca não pode criar abstrações ou modelos espaciais que distorçam as práticas sociais e anulem a condição humana no âmbito do pensar científico.

Esta busca por equilíbrio entre o concreto e o abstrato, o individual e o social, a representação e a ação, o material e o subjetivo, vem sendo buscada não só na geografia, como em diversas outras ciências sociais. Investigar os trabalhos anteriores sobre geografia e música nos possibilita estabelecer uma visão mais completa de realidade a partir desta dupla perspectiva⁶.

Para uma melhor organização desta revisão bibliográfica, faremos uma subdivisão contextualizada sobre a trajetória da geografia cultural e, para isto, vamos apresentar três momentos distintos: o primeiro será voltado à geografia cultural do início do século XX, incluindo aqui os primeiros trabalhos da Escola de Berkeley e os trabalhos que, embora estejam fora do recorte temporal proposto, pertencem a essa metodologia de trabalho. Em segundo lugar, trataremos da

⁶ Podemos tomar como exemplo o sociólogo Pierre Bourdieu e sua concepção de poder simbólico: ao mesmo tempo que ele aborda a relação de diferentes classes, ele não limita-as no plano eminente econômico. Além disso, ele coloca as relações de poder em uma perspectiva subjetiva: ao invés de tratar apenas a quantidade de capital que essas classes possuem, ele também busca compreender que fenômenos subjetivos – tais como linguagem e cultura – também entram nas relações de poder e subjugação de grupos sociais.

geografia cultural renovada, ou nova geografia cultural, onde serão abordados os autores que iniciaram uma crítica ao modo Saueriano de fazer geografia. Por fim, o último subcapítulo fará uma análise da geografia cultural que está buscando assimilar uma abordagem posestruturalista e performática que se pauta na abordagem da virada performática de Thrift (2006) e de espaço multidimensional de Massey (2008). Em outras palavras, o objetivo desta revisão bibliográfica não se resume em catalogar os autores numa historiografia fixa, mas ela também se propõe a fazer uma análise de seus conteúdos e seus discursos.

2.1.1 A Música na Geografia Clássica e na Escola de Berkeley

Vamos iniciar o trabalho de investigação e análise da Geografia da música. Em primeiro lugar, precisamos compreender sua gênese, que, ao contrário do que possa se imaginar, está situada nas três primeiras “escolas” fundadoras da Geografia enquanto ciência moderna, as quais vamos denominar de Geografia Clássica⁷: na alemã, preconizada por Friedrich Ratzel, na Francesa de Vidal de La Blache e na Estadunidense de Carl Sauer (ou escola de Berkley).

O primeiro geógrafo a utilizar o termo “Geografia Cultural” relacionado à Geografia Humana, falando de uma *culturgeographie*, foi Ratzel, em 1880. Influenciado por Ritter, Humboldt e Darwin, Ratzel cria um novo conceito denominado de *Antropogeographie*, publicado em 1891. Nesta publicação o autor aponta as relações existentes entre o homem e o seu meio. Ratzel “conclui afirmando pela importância da mobilidade e da cultura do homem sendo que é esta que define e permite aos homens se apropriarem de um dado meio” (ALMEIDA, 2008, p.38).

Ainda no final do século XIX, na França, La Blache (1954) emprega o conceito de “gênero de vida”, tendo em vista uma situação de equilíbrio entre população e recurso onde o meio físico exercia ascendência sobre certos gêneros de vida, mas em que o homem, dependendo de suas possibilidades, também poderia intervir sobre este. Porém, La Blache (1954) possuía a mesma visão de Ratzel de que a

⁷ A terminologia de “Geografia Clássica” será empregada para não corroborar com os juízos de valor feitos por alguns autores a respeito, no caso deste trabalho, dos geógrafos Vidal de La Blache e Friederich Ratzel. Muitos adjetivos são dados a estes geógrafos sem que haja um bom entendimento e acesso à obra dos mesmos. Entendemos que a ciência está inserida dentro de um contexto histórico e filosófico que altera profundamente sua epistemologia. (KUHN, 2004)

cultura se interpõe entre homem e meio. Nesta concepção, a cultura pertinente é aquela é apreendida a partir de técnicas, instrumentos, utensílios e maneiras de habitar que as sociedades utilizam para modelar a paisagem (ZANATTA, 2008).

É preciso salientar que estes acontecimentos na Alemanha e França, ocorreram simultaneamente ao processo de sistematização da Geografia como ciência acadêmica. Assim, a Geografia Humana progrediu nos primeiros anos do século XX tendo como objeto de investigação o conceito de paisagem humanizada. Neste contexto, a análise morfológica da paisagem enquanto a cultura transformadora do ambiente natural a partir de aspectos materiais, foi objeto de análise privilegiado neste período, pois, o conceito de paisagem, um dos mais antigos da geografia, foi um dos primeiros temas desenvolvidos pelos geógrafos alemães e franceses na perspectiva cultural (ZANATTA, 2008).

De acordo com Reynoso (apud PANITZ, 2009, p. 51), o primeiro trabalho que relacionou, neste contexto, música e geografia, foi da autoria de um aluno de Ratzel, Leo Frobenius, que possuía formação em arqueologia e etnografia. Seu trabalho consistiu em pesquisar os materiais utilizados para confeccionar tambores, bem como mapear a dispersão cultural a partir da análise dos instrumentos musicais confeccionados pelas diferentes etnias da África. Eram delimitados círculos ou áreas culturais a partir da distribuição espacial dos instrumentos.

O pensamento ratzeliano inspirou, também, Carl Sauer e a Escola de Berkeley. Thompson (2012, p. 17-18) explica que o método morfológico de Sauer contribuiu, com seu foco, para a difusão de fenômenos musicais, delimitações de regiões musicais e *cultural hearths*, retratos do lugar na música, ou ainda, a tentativa de estabelecer relações causais entre os efeitos da música na paisagem.

Segundo Panitz (2009, p. 52), na França, o trabalho de Georges de Gironcourt, escrito em 1927, é considerado o primeiro registro de estudos envolvendo geografia e música que foi recentemente resgatado pelo periódico Francês “La Geographie”, em 2009. Além de geógrafo, Gironcourt também era arqueólogo e etnólogo e buscava tirar o repertório de sons de um estado de negligência por parte dos geógrafos e, para isto, pesquisou formas musicais através do espaço, bem como a introdução de instrumentos musicais como um indicativo da presença de determinados grupos sociais.

Nash e Carney (1996) apontam este período anterior à geografia cultural renovada como “pré-histórico” em função do enfoque e apego aos vestígios materiais deixados pela música e por sua distribuição espacial. Após estes trabalhos iniciais, provavelmente em função, também, da predominância teórico-metodológica da New Geography e da Geografia Crítica baseada no materialismo histórico de origem marxista ortodoxa, a música foi deixada de lado na geografia. Isso provavelmente aconteceu em função da prerrogativa de que a arte, e a música em especial, seriam atividades de distração do indivíduo, e não de aprendizado e de enriquecimento cultural.⁸

Este “vazio”, em termos de pesquisas sobre a música, é justificado por Thompson (2012, p. 35): a autora afirma que em função da música ser um “objeto não-material” acabou sendo esquecida pela Escola de Berkeley, que durante muitos anos demonstrou preferir trabalhar com objetos materiais e com a paisagem, relutando tratar de manifestações da vida humana menos tangíveis. Mitchell (2000), por sua vez, descreve as tendências metodológicas de Sauer:

[...] seu interesse se posicionou cada vez mais em direção das raízes históricas e antropológicas das culturas humanas, buscando compreender a “paleogeografia do homem” através dos estudos de origens agrárias, transformações das antigas formações familiares e a especulação dos *hearths* mais antigos do desenvolvimento humano. (MITCHELL, 2000, p. 21, tradução livre)⁹

Os estudos tradicionais em geografia da música ganham mais corpo de publicação e mais profundidade metodológica a partir de 1978, com *Music Regions and Regional Music*. Devemos mencionar aqui o trabalho de George Carney, que foi o geógrafo que mais trabalhou e se destacou na temática musical de forma consistente. A primeira edição do livro *The Sounds of People and Places: Readings in the Geography of Music* foi editada em 1978, e em 2003, houve uma quarta edição, na qual o autor faz complementos acerca do estado da arte da geografia

⁸ Em oposição a este tipo de pensamento, vale lembrar o legado do filósofo Friederich Nietzsche em desmitificar a certeza das “verdades científicas”. Em função da grande parcela da obra do autor que trata sobre este assunto, vamos nos ater a seu pensamento inicial sobre música em “O Nascimento da Tragédia”. Nietzsche combate a postura de Sócrates diante da Tragédia Atica. Sócrates alegava que uma obra de arte, por não possuir rigor de critérios para a busca da *verdade*, não poderia ser levada em consideração para o conhecimento do mundo.

⁹ Tradução livre. No original: “[...] his interest took place towards the historical and anthropological roots of human culture, on which he sought to understand mankind’s paleography through studies of agrarian origins, transformation of old family structures, as well as the speculation of older hearths on human development.”

naquele momento. Outros trabalhos menores sobre gêneros musicais também eram corriqueiros ao longo da década de 1970.

É importante ressaltar o levantamento de Castro (2009b), que nos aponta que ao longo das décadas de 1980 e 1990, houve seção de debates dentro da geografia da música em eventos organizados pela *Association of American Geographers*.

George Carney (2003) sistematizou 9 fenômenos musicais observáveis para os geógrafos: estilo e gêneros; estrutura; letras; instrumentação; intérpretes e compositores; centros e eventos; mídia; música ética e, por fim, indústria. Posteriormente, ele sugeriu que novas temáticas sejam trabalhadas dentro da geografia cultural, que são

1. Delimitação de regiões musicais;
2. Evolução de estilos musicais com lugares ou música de lugares específicos;
3. Origem e difusão dos gêneros musicais específicos;
4. Distribuição espacial da música: migração, comunicação e transnacionalização;
5. Elementos psicológicos e simbólicos da música para a concepção de um lugar;
6. Efeitos da música na paisagem cultural;
7. Organização da indústria fonográfica;
8. Relação da música com ambiente natural;
9. Músicas Nacionalistas – tais como as do romântico Dvořák e outros como Wagner e Sibelius, por exemplo – e antinacionalistas como a música produzida por punks e anarquistas;
10. Inter-relações da música com outros traços culturais em um sentido espacial;

2.1.2. Duas Reações diante da Geografia Clássica e a *New Geography*: A Nova Geografia Cultural e a Geografia Humanista

Após a 2ª Guerra Mundial, a Geografia Clássica passou por uma crise epistemológica que tinha como origem a perda de “status científico” perante as demais ciências, especialmente as ciências naturais.

Durante a década de 1970, a Geografia passou por uma profunda transformação em seu corpo teórico, culminando na assimilação do materialismo histórico dialético de Marx e da Teoria Crítica na Geografia (BAUDER e ENGEL-DI MARIO, 2008). Em geral, o termo “geografia crítica” é usado para abarcar todas as abordagens e movimentos que estão relacionados ao marxismo, feminismo, de esquerda ou geografias ativistas. Poderíamos incorporar nesta categoria, embora seja um pouco problemático, os geógrafos que se aproximam de uma geografia anarquista, a qual tem como referências clássicas a partir da obra e do pensamento de Eliséé Reclus e Piotr Kropotkin.

Neste intuito, James Duncan (1980) passou a criticar a postura “neutra” dos geógrafos diante da postura intelectual da Escola de Berkeley em relação à cultura. No periódico da *Association of American Geographers*, o autor critica a postura dos geógrafos que fazem da cultura um elemento *supraorgânico*, isto é, uma entidade que está além de definições e conceituações.

Segundo o autor,

Uma das afirmações modernas mais importantes feitas a respeito da posição do holismo foi elaborada por Hegel¹⁰. Seu conceito de *Geist* (espírito) é, talvez, o objeto quintessencial transcendental do qual “soluções” holísticas posteriores são derivadas, como o conceito de “consciência coletiva” de Durkheim, o de “sociedade” de Parson e o de “superorganic” em Kroeber. (DUNCAN, 1980, p. 183, grifo do autor)

Em contrapartida, ele propõe uma abordagem mais voltada ao que hoje conhecemos por “Geografia Social”. Nela, a cultura seria um dos fatores que fornece um contexto para a formação de uma sociedade ao invés de ser uma força invisível que vai determinar as atitudes do sujeito:

¹⁰ É interessante lembrar, neste caso, a oposição de Marx com relação à Hegel, pois a nova geografia cultural incorpora alguns elementos da geografia crítica que, por sua vez, é significativamente influenciada pelo marxismo.

Em qualquer sociedade não existe um contexto único, mas uma série de contextos em uma variedade de escalas. Indivíduos e grupos diferentes, dependendo de quanto possuem acesso ao poder e outros recursos, têm diferentes capacidades de arranjar e modificar estes diferentes contextos (DUNCAN, 1980, p. 197).

Raymond Williams, neste sentido, destacou a importância da economia dentro da cultura, encorajando os geógrafos marxistas a trabalharem com um “materialismo cultural”. Ao mesmo tempo, contribuiu para os estudos de geografia cultural inserindo o poder dentro das temáticas trabalhadas neste sub-ramo, mostrando como este trabalhava na e através da cultura (MITCHELL, 2000, p. 47).

Foi somente no final da década de 1990 que podemos dizer que começou a existir uma geografia da música influenciada pela renovação da geografia cultural anglo-saxã. Inúmeros passaram a ser os trabalhos publicados a respeito do tema, sobretudo relacionando a música popular aos processos de identidade, seja para criar uma representação identitária forjada por grupos sociais de poder político, seja para fortalecer os laços comunitários e estabelecer uma resistência local diante do avanço da indústria fonográfica com suas gravadoras multinacionais. Um marco desta Geografia da Música foi o trabalho da geógrafa Lila Kong que, em 1995, já apontava que os estudos sobre música popular não eram metodologicamente avançados, justamente, em função das práticas da Escola de Berkeley.

Desta maneira, conforme os trabalhos anglófonos se apresentam¹¹, os geógrafos culturais mais recentes, não só os voltados à música, têm buscado expandir as abordagens tradicionais, não somente representando os espaços, mas também questionando como e porque estas representações são criadas, reproduzidas e negociadas. Este exercício intelectual vai além de uma catalogação dos diferentes gêneros musicais, como Kong mesmo explicou em artigos *posteriores* (KONG, 1997) a relação entre música popular, globalização e fronteiras: embora a música popular, através das grandes empresas fonográficas, se modifique drasticamente para se adequar aos arranjos estéticos estabelecidos como “moda”, as fronteiras ainda se delimitam através do hibridismo entre o local (tradicional) e global.

¹¹ O número de artigos em periódicos é bastante significativo. Entretanto, os três periódicos que mais trabalharam com a temática da música foram o *Progress in Human Geography*, *Annals of the American Association of Geographers*, *Antipode* e *Social and Cultural Geography*.

Muito embora se encontre uma bibliografia diversificada a respeito de música em periódicos, nenhuma delas se ateve a fazer algum trabalho mais aprofundado com a música clássica¹². Neste sentido, o presente trabalho se mostra como um dos primeiros ao abordar uma sinfonia completa, incluindo partituras e análise teórica.

Para Kong (1995), os novos temas de pesquisa, pautados em uma geografia da música mais afinada com as tendências da geografia cultural crítica, consistem nos seguintes eixos: (a) a análise do simbólico, significado e valores; (b) a música enquanto comunicação cultural; (c) políticas culturais da música; (d) economias musicais ou da música e (e) música e construção social de identidades.¹³ Para contemplar estas temáticas, a autora sugere os seguintes procedimentos metodológicos: análise de intertextos, análise de estrutura, estética e tonalidade, entrevistas com produtores, músicos e compositores, observação participante e integração de dados qualitativos e quantitativos. Alguns procedimentos certamente serão inviáveis de serem feitos nesta dissertação. Entretanto, temos uma proposta de fazer uso de partitura para demonstrar alguns pontos de vista sobre a sinfonia a ser trabalhada.

A geografia da música francesa, por sua vez, teve uma produção acadêmica voltada ao conceito de território, ou seja, para ela, a música está inserida dentro de uma lógica (pós-)estruturalista de poder, onde ela exerce um papel junto aos ocupantes de um determinado território. Segundo o levantamento de Panitz (2010, p. 60), por exemplo,

Joël Pailhe, em 1998, trabalhou com a territorialidade do Jazz e a desigualdade dos territórios, fazendo uso de cartografia para expressar seu ponto de vista criticamente. Por outro lado, Callenge, em 2002, aborda a temática da música sob uma perspectiva mais próxima da geografia econômica: o autor procura enfatizar a importância da música na economia das sociedades “pós-industriais”.

Lamantia, em 2003, analisa os efeitos territorializantes dos sons e ambientes, incluindo a aliança sinestésica com os aromas, visando, por exemplo, o estímulo ao consumo através da criação de uma atmosfera sensorial diferenciada. Goré, em 2005, aborda a música tradicional enquanto elemento de territorialização, ao passo que Raibaud, em 2008, utilizou a música como “geoindicador” da organização dos lugares e as políticas culturais da música como forma de gestão identitária.

¹² Salvo a dissertação de Castro (2009a)

¹³ O presente trabalho busca contemplar, pelo menos, os itens b, c e d.

Voltando ao contexto das críticas à *New Geography*, devemos mencionar também a Geografia Humanista que, segundo Torres (2009, p. 25) “[...] surge, sobretudo, através de estudos que buscaram na psicologia, antropologia, história e filosofia, elementos que ajudassem a pensar o espaço.”

Um dos primeiros geógrafos que contribuíram para a construção desta abordagem foi Eric Dardel. Este francês, que se pautara em uma fenomenologia Heideggeriana, publicou o livro *L’Homme et La Terre, nature de la réalité géographique*. Após a tradução deste livro para a língua inglesa, diversos geógrafos se debruçaram sob esta obra e, a partir de ampliações teóricas, passaram a se importar com as experiências vividas e com a imaginação do indivíduo. Dentre os primeiros geógrafos humanistas devemos destacar David Lowenthal, Anne Buttimer e Yi-Fu Tuan.

No Brasil, a obra de Tuan foi basilar para a construção de uma geografia humanista. Graças aos esforços de Livia de Oliveira na década de 1980, os livros *Topofilia e Espaço e Lugar* foram traduzidos para o português, o que possibilitou a criação de uma escola de Geografia Humanista no Brasil. Este trabalho, somado à tradução do livro *A Geografia Cultural* de Paul Claval, publicada em 2007, trouxeram uma grande influência desta geografia no Brasil. Esta vertente, por sua vez, foi uma importante base teórica de alguns trabalhos de Geografia que contemplam a música como temática.

Conforme será exposto, a tradição da geografia francesa, sobretudo aquela relacionada com o conceito de *território* trabalhado sob a perspectiva de Claude Raffestin, terá uma influência direta na produção de teses e dissertações no Brasil, o que reitera a expressiva presença da geografia francesa neste país.

A produção brasileira em teses e dissertações sobre geografia da Música é mais pontual e teve início em 1991, com a contribuição de João Baptista Ferreira Melo, da UFRJ. Geógrafo humanista, o autor buscou resgatar o valor da música dentro deste sub-ramo da geografia. Segundo Panitz (idem), esta tese pode ser o primeiro trabalho produzido em geografia musical dentro da perspectiva fenomenológica. Nesta tese, defende-se que a canção é uma literatura musicada, portanto, tem a legitimidade de ser estudada com a mesma seriedade que a poesia e a prosa. Ele afirma que é possível aprender, através da arte, a percepção sobre

lugar, moradia, trabalho, lazer, ligações físicas e afetivas, dentre outros temas que são pertinentes à geografia.

Outro trabalho que contempla esta perspectiva geográfica é o de Torres (2009). O autor, a partir do conceito de paisagem sonora (*soundscape*), analisa como o gênero musical do fandango (oriundo do Litoral do PR e litoral sul de SP) é vivido pelos seus instrumentistas dentro da paisagem sonora da Ilha de Valadares, localizada no município de Paranaguá, PR.

Na Universidade Estadual do Ceará, Glauco Vieira Fernandes (FERNANDES, 2001) revelou a territorialidade sertaneja a partir da música de Luiz Gonzaga, mostrando que a arte é uma “dimensão cultural preponderante na representação imagética de um povo” (PANITZ, 2010, p. 66). A paisagem sertaneja é descrita na música juntamente com o conhecimento aplicado sob esta configuração sócio-espacial. As características geográficas, além da influência das relações de compadrio herdadas pelas sociabilidades portuguesas, são fatores de interferência nas práticas espaciais e sociais do sertanejo.

Nelson Nóbrega Fernandes, da UFRJ (FERNANDES, N., 2001), estudou as escolas de samba do Rio de Janeiro enquanto instituições culturais representantes da burguesia que, em teoria, subvertem a ordem da indústria cultural no momento do carnaval, pois a música de destaque é justamente aquela nascida das camadas populares, e coloca essa cultura popular como uma resistência ao capitalismo. Além disso, ele explana o caráter exclusivista do uso do Samba como elemento de símbolo nacional entre os anos de 1928 e 1949 mostra o papel das instituições de dos grupos populares dentro da abordagem do Ator-Rede (*Actor-Network*, em inglês).

Nilo Lima, da USP (LIMA, 2002), também insere a música dentro de um âmbito estruturalista, explorando o uso da música para estabelecer territorialidades em eventos musicais. Outra produção paulista é a de Cláudia Regina Vial Ribeiro (RIBEIRO, que cria o conceito de “espaço-vivo”, onde a música se torna um elemento que o edifica. Para a autora, este espaço consiste das seguintes características: exercício de cidadania, lugar de encontro, memória, natureza e troca entre as instâncias pública e privada.

Outros geógrafos que abordam eventos festivos são Alexandre Francisco Camargo, que em 2008 na UFMT (CAMARGO, 2008), trabalhou com o espaço das

Raves em MT é uma abordagem de geografia psicológica, mostrando como a Rave é um espaço de libertação, mas ainda sujeito a normas e controles sociais tão fortes quanto “fora” dela.

Por sua vez, Denílson Araújo de Oliveira, em 2006 na UFF (OLIVEIRA, 2006), analisou como o Hip Hop se torna estratégico dentro de um contexto de territorialização da periferia, que está em constante disputa com o planejamento urbano e a injustiça social provocada pelas relações capitalistas de trabalho e moradia.

Daniel de Castro, em 2009 (CASTRO, 2009a) disserta sobre o papel de Heitor Villa-Lobos para compor uma musicalidade brasileira baseada na cultura popular do Brasil vislumbrado por ele (e por Getúlio Vargas). Para isto, ele faz a análise semiológica da obra “O Descobrimento do Brasil” através do método proposto por Jean-Jacques Nattiez.

Por fim, em 2010, Lucas Panitz defende sua dissertação cujo tema é a territorialidade platina disseminada através da música (e através da rede de eventos ligados ao gênero musical) que representa o amplo mosaico identitário desta região, cantado através de agentes promotores de uma estética platina diferente da brasileira. (PANITZ, 2010)

Dentro das temáticas e das explanações a respeito das teses e dissertações no Brasil, observamos que existe uma preponderância de se trabalhar a música com a categoria do território, tal como acontece na geografia francesa ou, então, os estudos de música são aliados a estudos de representação e percepção, que são fruto, principalmente, da aproximação das geografias brasileira e francesa através da figura de Paul Claval (SAHR, 2009, p. 269).

Neste resgate historiográfico e epistemológico da geografia da música, a quem muito se deve a Panitz (2010, 2012), tentamos, além de fazer o resgate das obras, contextualizá-las dentro da trajetória da geografia cultural. Tentamos, nesta seção, abarcar diversas narrativas da história da geografia cultural, buscando contemplar a alteridade das abordagens epistemológicas. Não é de nosso desejo criar uma “maneira correta” de se mostrar a geografia cultural, entretanto, assumimos nossa escolha pela “historiografia” mais ligada à geografia cultural anglo-saxã por alguns motivos. Em primeiro lugar, porque trata-se de uma tentativa de

trazer mais visibilidade à Nova Geografia cultural de tendência anglo-saxã como o Brasil fica muito sob influência da geografia cultural clavaliana ou raffestiana.

Além disso, queremos evitar os corporativismos epistemológicos presentes no cenário da Geografia Cultural no Brasil, onde cada pesquisador ou grupo de pesquisadores escreve sua própria versão da história num “clima de competição entre cientistas” (KUHN apud SAHR, 2009). Não é nossa pretensão, também, afirmar que nosso recorte está completo e impassível de críticas, mas é necessário reconhecer que o diálogo nas ciências humanas é condição *sine qua non* para seu enriquecimento.

Para finalizar é necessário ressaltar que novas críticas vem sendo feitas à Geografia Cultural que discutimos, haja vista o artigo *Cultural Geography in crisis* de Catherine Nash (2002). A autora sistematiza uma série de argumentos de geógrafos como Don Mitchell, Peter Jackson, James Duncan, Nigel Thrift e Neil Smith que, cada um a seu modo, apontam problemas teóricos e metodológicos presentes neste sub-ramo da geografia. É necessário, portanto, refletir sobre os pontos apresentados e buscar trazer novas abordagens e temáticas que enriqueçam e ampliem nossa visão de cultura.

2.1.3 “Novas” Formas de Pensar o Espaço

Uma das consequências do debate epistemológico no campo da geografia consiste na constante busca de novas maneiras de enxergar o “espaço” como uma construção cultural. Isto se reflete em constantes rupturas, ou como diria Thomas Kuhn, quebras de paradigmas que, por sua vez, reestruturam e agregam novos valores ao pensar científico.

Dentro da geografia cultural, podemos observar dois períodos de mudança fundamentais no paradigma deste campo do conhecimento: a primeira grande crítica vem com o artigo de Duncan (1980), cujo ponto de vista já foi apresentado na seção 2.1.2. A segunda crítica, esta um tanto mais contundente, é apresentada por Mitchell (1995). Em seu artigo *There's not such a thing as Culture: Towards a reconceptualization of the idea of culture in geography*, ele propõe que a cultura saia de um status ontológico e para uma conceituação através de práticas e política

incorporando, inclusive, a questão da produção do espaço (sobretudo o espaço da cidade) e da incorporação acerca das discussões de poder na cultura.

Nash (2000) apontou algumas críticas feitas por geógrafos a respeito da geografia cultural. Estas envolvem tanto o seu valor acadêmico quanto sua relevância política. Ela inicia sua exposição falando da “crise das representações” e do “excesso de produção” dentro da geografia cultural, questionando, inclusive, os fatores que motivam geógrafos a se debruçarem sobre a cultura, dentre eles, a visibilidade nos periódicos científicos.

Ela também enumera seis críticas feitas por Nigel Thrift: (1) a geografia cultural se tornou excessivamente teórica e (2) ao mesmo tempo excessivamente empírica, transformando tudo o que existe no mundo em estudos de caso, (3) também permaneceu culturalista e alheia aos conflitos sociais, (4) sem critérios para distinguir valor, qualidade e verdade, (5) sem relevância ou abordagem política e (6) pretensiosa ao discursar pelo outro através da representação.

Nash (*Op. cit.*, p. 321-322) também apontou as críticas feitas por Chris Philo, o qual acusa a geografia cultural de ser excessivamente imaterial e desvinculada do social a partir do momento que ela se volta à textualidade, aos signos, símbolos e desejos. Esta falta de conexão com o concreto seria fruto de uma falta de crítica dos próprios geógrafos culturais que foram, justamente, os que criticaram a falta de conexão com o mundo concreto por parte da *New Geography*.

A crítica de Mitchell apresentada neste artigo é ainda mais grave. Ele acusa os geógrafos culturais de manterem as mesmas antigas práticas de catálogo das diferentes “culturas” e, mesmo com todas as críticas apresentadas na década de 1980, as coisas permaneceram como estavam.

Para o autor,

Sem uma base em teorias coerentes de explicação, a geografia cultural retorna em seu nicho confortável de catalogadora das diferenças. Apesar dos dez anos de desenvolvimento teórico intenso, a geografia cultural está, mais do que nunca, sendo a mesma coisa que sempre foi. Então, talvez seja a hora de escrever um epitáfio para a nova geografia cultural: “Apesar de um breve e brilhante início, no fim das contas, nunca agregou muita coisa”. (MITCHELL, 2009, p. 498, tradução livre)¹⁴

¹⁴ No original: “Without a basis in coherent theories of explanation, cultural geography returns to its comfortable niche as a cataloguer of difference. Despite ten years of intensive theoretical development, cultural geography is, now more than ever, the same as it ever was. So perhaps it is time for the epitaph of new cultural geography: “Despite a brief and brilliant beginning, in the end, it never amounted to much”. (MITCHELL, 2009, p. 498)

As críticas à geografia cultural não se limitaram nestas apresentadas por Mitchell e Cash. Outros autores se juntam à crítica alegando, principalmente, que o papel do poder em produzir “cultura” é relegado, bem como o papel das dimensões política e econômica. A cultura ainda seria vista com olhos ingênuos pelos geógrafos. Haesbaert (2010, p. 214) afirma que não há como dissociar a cultura e a política dum território. Por esta razão, faz crítica à posturas *culturalistas*, que são abordagens sobre cultura majoritariamente essencialistas e substancialistas.

Este quadro, entretanto, passou por mudanças a partir dos anos 2000. As ideias das ciências sociais e da filosofia continental passaram a circular pelas discussões epistemológicas da geografia cultural e social. Apresentaremos algumas propostas teóricas observadas em artigos mais recentes em geografia cultural. Segundo Sahr (2007, p. 59), “as interpretações do mundo e suas consequências sociais e políticas multiplicam-se e importantes problemas tornam-se problemas geográficos”. Os processos de significação são contextualizados dentro da política e da economia e as relações de poder e poder simbólico¹⁵ passam a ser elementos constituintes no pensamento sobre a relevância da cultura.

Nossa concepção espacial aborda a ideia de **espaço múltiplo** (ou espaço multidimensional), que é delineado por Sahr (2007, 2009) e tratado com mais profundidade por Massey (2008).

Para melhor compreendermos esta concepção, vamos expor, em primeiro lugar, a desconstrução de Sahr (2007, p. 58) a respeito da palavra *geografia*. O prefixo *geo* advém de *Gaia*, que era a mãe-deusa grega que gestava a terra, cujo pai era Urano, deus do céu. Os cientistas gregos, portanto, usaram o simbolismo da religião para nomear. Da mesma forma, *grafia* tem origem etimológica em *graphos*, que significa escrever ou descrever. Enquanto a primeira atividade corresponde a desenhar, riscar e grafar materialmente, descrever seria vestir a “gaia” com metáforas linguísticas. Em ambas as origens epistemológicas, notamos que o processo de significação está ligado ao agir, que, se modifica em diferentes formas simbólicas, sendo elas religiosa e mítica, artística, histórica, linguística e científica.

¹⁵ Segundo Bourdieu (2004, p. 163) “As relações objetivas de poder tendem a se reproduzir nas relações de poder simbólico. Na luta simbólica pela produção do senso comum ou, mais exatamente, pelo monopólio da nomeação legítima, os agentes investem o capital simbólico que adquiriram nas lutas anteriores e que pode ser juridicamente garantido. Assim, os títulos de nobreza, bem como os títulos escolares, representam autênticos títulos de propriedade simbólica que dão direito às vantagens de reconhecimento”

(CASSIRER apud SAHR, 2007, p. 59-60). A geografia, para o autor, é assim uma entre as demais formas simbólicas do homem.

Somente em função desta construção cultural, seríamos capazes de compreender, então, que a geografia cultural abordaria, portanto, as formas simbólicas culturais presentes num espaço, e não uma forma simbólica falando por todos, pois muitas são as formas e o espaço que agregam a sociedade, tecendo suas relações através destas formas.

Esta forma de enxergar as presentes e inúmeras formas simbólicas nesta unidade espacial institucionalizada também foi contemplada na proposta de território de Raffestin (1993), que ressaltou a “multiplicidade do ‘vivido’ territorial” em todas as escalas sociais. Esta ideia abre possibilidades de coexistência de inúmeras formas simbólicas, sem que elas tenham, necessariamente, uma distribuição coesa no espaço.

O som é uma destas instâncias que podem promover a multiplicidade e a hegemonia de ideias e ações a respeito de um espaço. Façamos, então, um pequeno exercício voltado à música. Tomemos como exemplo uma canção amplamente conhecida por um grupo social de uma determinada unidade sócio-espacial instituída pelo poder jurídico, seja ela em que instância for. Esta canção, conhecida por todos, transforma-se em um hino litúrgico ou em uma dança nacional. É uma forma simbólica ligada a uma identidade, que, por sua vez é ligada a um espaço. Conforme Mafessoli aponta (1996, p. 240), nestas formas simbólicas “o tempo e o espaço não são entidades homogêneas e contínuo, mas podem se difratar ao infinito.” No mundo social, os objetos banais tornam-se fonte de um encantamento e de uma comunhão e, assim, criam uma relação identitária com o mundo através destes objetos. (Op. cit., p. 283)

Esta importância dada a multiplicidade do espaço foi uma das principais causas motivadoras da “virada espacial”. Warf e Arias (2009) afirmam que a virada espacial trouxe consigo um movimento de “renascimento teórico” da geografia. A virada espacial é um fenômeno visível na arte e nas ciências humanas, e os geógrafos assumiram o papel central deste intercâmbio de ideias que faz parte do que os autores descrevem como

“[um] agnosticismo pós-estruturalista acerca de explicações universais ou naturalísticas, bem como narrativas de uma única voz e com o

reconhecimento concomitante que contexto e posição estão inescapavelmente ligados a todas as formas de conhecimento.” (Idem, p. 1)

Músicas diferentes podem preencher um mesmo espaço com diferentes funções sociais. Uma prefeitura que deseja, por exemplo, tocar um gênero musical dentro dos transportes coletivos deseja, também, induzir o gosto musical do ouvinte a determinados gêneros musicais. Estes gêneros, apropriados pelo poder público, são permitidos. Entretanto, existem formas de subverter esta estética musical, seja através de aparelhos móveis ou então fones de ouvido, que, atualmente, podem ser estratégias diferentes da microterritorialidade sonora da pós-modernidade. O ouvinte amador – não aquele totalmente passivo como Adorno (2009, p. 58-71) descreve em seus tipos de ouvinte– elege formas simbólicas que ele identifica como “música boa”.

Desta maneira, a audição musical ao vivo nas casas de concerto, no século XIX, possuía uma dimensão social muito mais importante do que atualmente, quando os meios de se ouvir música se multiplicaram, a ponto de minúsculos equipamentos como o *ipod nano*, por exemplo, carregarem consigo inúmeras formas musicais que, por sua vez, estão relacionados a uma escola de composição que, por sua vez, possuem ligação com a conjuntura sócio-espacial de um recorte temporo-espacial.

Para melhor compreender como é possível que o espaço esteja “preenchido” por tantas possibilidades de *grafias* mentais, é interessante verificar o papel da semiótica e das espacializações enquanto processos mentais que tomam formas na vida cotidiana, presentes nas ações que formam diferentes mundos. Sahr (2007, p. 59) destaca a importância do “buscar significado” dentro da ciência geográfica, destacando as contribuições de Ferdinand de Saussure, que investigou como o signo é produzido e como funciona, bem como a semiótica de Charles Pierce que analisou os processos de comunicação destes signos. Estas formas de espacialidades já não dependem de uma delimitação cartográfica concreta e material: são maneiras culturais e imateriais de se pensar o espaço, mas que, em alguns casos, delimitam fronteiras relacionais.

Voltando à música, podemos tomar como exemplo a própria experiência de assistir a uma obra de música clássica em uma sala de concerto. Desde a indumentária, o comportamento, o silêncio até o palco, os músicos, o maestro e o(s) solista(s) operam para que haja uma espécie de competência semiótica e estética,

tanto para estar incluso no “acontecimento” quanto para saber como apreciar a música e compreender que, em muitos casos, os sons ordenados grafam sonoramente ideias de mundo e de espaço. No romantismo, uma das ênfases recaiu sobre o espaço da nação.

Se a linguagem é de fato um conjunto de signos que, modelados, promovem a comunicação social, a música – que também corresponde a uma das várias formas simbólicas – através das devidas modulações (leitmotiv, melodias, acordes, escalas), também podem comunicar ideias e delimitar fronteiras. Em um concerto, por exemplo, dificilmente encontraremos crianças de pouca idade, pois a sala de concerto tem, justamente, a função social, utópica ou ideal, de separar o ruído externo “do mundo” para encapsular uma experiência estética agradável de um grupo fechado de compreensão erudita.

Se considerarmos cada uma das formas simbólicas como uma dimensão do espaço, temos como resultado esta multidimensionalidade abstrata, este espaço com um “texto difuso e fluido” (SAHR, 2007, p. 62). Assim, estas formas simbólicas agem como elementos agenciadores e são formadores de espacialidades através da prática cotidiana.

Sahr segue Lefebvre (1991), para compreender essa mesma produção de espaços e, para isso, perpassa pela tríade conceitual deste. O primeiro pé da tríade se refere às *práticas espaciais* – no original *spatial practices* – e se refere à reprodução de relações espaciais entre objetos e produtos, que também asseguram a continuidade e coesão deste espaço. “Em termos de espaço social (...) esta coesão implica em um nível garantido de competência e de performance” (idem, p. 33).

O segundo elemento da tríade são as *representações do espaço* – *representations of space* – são ligadas às relações de produção e à “ordem” que estas relações se impõem. O mesmo se aplica ao conhecimento, aos signos e códigos. Eles também podem se referir ao espaço conceitualizado dos cientistas, planejadores, urbanistas e engenheiros sociais que tecnocraticamente subdividem o espaço. (Ibidem, p. 38).

Por fim, os *espaços representacionais* – *representational spaces* – se referem aos espaços vividos diretamente “através de símbolos e imagens associados, e, portanto, se refere ao espaço dos habitantes e usuários” (ibidem, p. 39). Os espaços

representacionais, portanto, são fruto da relação dialética entre as práticas espaciais e suas representações.

Nossa única objeção quanto a esta forma de conceber o espaço produzido é a ausência de outras formas simbólicas além da imagem. Como Smith (1997) aponta, devemos buscar no som e na música novas maneiras de se revelar os espaços e buscar o papel da música, em especial, em políticas culturais e espaciais.

Massey (2008, p. 29), apresenta-nos na ideia da espacialidade flexível e múltipla, que é uma abordagem conceitual de espaço também composta de três proposições. A primeira é a de que o espaço é o produto de inter-relações em inúmeras escalas – desde a local até a global. A segunda é que o espaço não possui uma trajetória única. Nele é possível a existência da multiplicidade de distintas trajetórias coexistentes. Por fim, a terceira proposição, que vai de encontro com Lefebvre, é de que o espaço está sempre em construção, a qual perpassa, necessariamente, por práticas materiais.

Tanto Massey quanto Sahr buscam desmitificar a visão do espaço estático, fixo e determinado por uma única visão. Os autores buscam abandonar a grafia da terra nos moldes positivistas, bem como a visão de que somente as relações de produção capitalista é que explicam a configuração espacial. Nesta dissertação, buscamos compreender, através da arte, como espacialidades são construídas materialmente e idealmente.

Embora estas abordagens pós-estruturalistas caracterizem as identidades como múltiplas, cambiantes e fluidas, relacionadas a uma contingência histórica e espacial, é importante ressaltar que, na prática, este cenário de infinitas possibilidades nem sempre se concretiza para grupos sociais específicos. (THOMPSON, 2012, p. 40). No caso da música, é possível considerar que o gosto dos indivíduos está em disputa constante por agentes distintos: no contexto romântico do século XIX, as grandes casas de concerto foram os grandes difusores da música nacional(ista) e a audição coletiva da música era um evento que agenciava e, até certo ponto, homogeneizava não somente o gosto dos ouvintes e suas experiências musicais, como também as formas simbólicas (BOURDIEU, 2004, p. 163) institucionalizadas por um compositor vinculado e compromissado com a formação de uma identidade nacional através da música.

2.2 OUTROS ENCONTROS DAS CIÊNCIAS HUMANAS COM A MÚSICA

A partir do levantamento bibliográfico acerca do estado da arte da Geografia da música, percebe-se que a possibilidade de trabalhar a música clássica dentro da geografia é viável. Contudo, a complexidade da questão musical em relação a conceitos que envolvem música, espaço e identidade devem também incluir abordagens fora da geografia, pois a música é um tema de estudo bastante amplo, justamente por ser um componente tão presente no cotidiano. Em linhas gerais, investigamos com autores da sociologia da música – Theodore Adorno, Miguel Rojas Mix e Antoine Hennion –, da filosofia da música e estética musical – Idealismo Alemão, Friederich Nietzsche, Theodore Adorno, Eduard Hanslick (através de Mário Videira) e Yara Borges Caznok – e da antropologia e etnomusicologia, tais como José Miguel Wisnik e John Blacking, respectivamente.

Para contextualizar a música clássica, é preciso entender como a música se posicionou dentro da ótica europeia ocidental, sobretudo do século XIX, pois é desse nicho intelectual que a música clássica, mais especificamente a música romântica, está inserida.

2.2.1 A estética musical entre os séculos XVIII e XIX

A música como forma simbólica no sentido de Cassirer, em geral, pode ser sucintamente definida como uma sequência de eventos sônicos – ondas sonoras audíveis – designadas e selecionadas por um indivíduo para a produção de efeitos psicológicos e comunicativos que não estejam relacionados à comunicação verbal.

Na compreensão científica, as ondas sonoras possuem quatro propriedades: harmonia, melodia, ritmo e timbre. Estas propriedades serão discutidas no caso específico com mais detalhes no quarto capítulo deste trabalho. Entretanto, é importante mencionar que é socialmente a partir destes quatro elementos que diferentes sociedades buscaram organizar seus sons e atribuir a eles algum tipo de significado ou, então, tentaram buscar regras para a organização sonora.

Estes distintos modos de pensar a música entraram e saíram de moda, se diferenciavam regionalmente e foram debatidos por inúmeros anos entre os estetas, críticos de música e filósofos da arte. Assim, a estética alcançou sua função social.

Geralmente, a abordagem estética era evitada em discussões científicas, pois experiências estéticas individuais, ou até mesmo sociais, não eram entendidos como elementos adequados para a construção de teorias a respeito de fenômenos do mundo concreto, tampouco eram considerados fenômenos falseáveis. Entretanto, na nossa investigação atribuímos valor à estética, pois ela está ligada à ação de ouvir e tocar, seja no âmbito individual, seja no social. Procuramos aqui entender não só a música, mas também a reação do ouvinte e a intenção do compositor como elemento social.

Outro aspecto problemático dentro da estética é referente à capacidade da música poder, através de si mesma, disseminar conceitos e ideias extramusicais. Alguns teóricos e práticos da música são convictos da total independência entre música e quaisquer espaços expressivos ou semânticos. Por exemplo, para Stravinski, a música não tem capacidade de exprimir o que quer que seja (CAZNOK, 2008). John Cage compartilha de uma visão similar e pede que os sons sejam simplesmente sons e não portadores de uma ideia ou associação (GROUT e PALLISCA, 1994).

Outros, porém, acentuam o valor expressivo da música e sublinham o seu potencial para referir e produzir emoções, por exemplo, Richard Wagner para, quem a música pode expressar o indizível em linguagem verbal, ou Ludwig van Beethoven, que insistia na relação entre música e filosofia. Para este último compositor, a música estava muito longe de ser uma mera abstração, música eram ideias, sobretudo ideias (ADORNO, 2009, p. 128).

Assim, a questão social e a compreensão musical se juntam nessa pesquisa de forma espacial. Para melhor compreender a música como objeto de análise geográfica, na forma da obra musical, é necessário compreender qual era o hábito social do ouvir da época e qual era o conceito de belo musical presente e em que período historiográfico da sociedade e da arte a obra está inserida. Se na seção anterior fizemos um resgate da produção acerca de geografia da música, agora, se faz necessário fazer uma genealogia do pensamento estético sobre a música

Durante o século XVIII, a tentativa de se imitar a natureza foi um dos grandes objetivos das manifestações artísticas como um todo. Devido ao fato de a natureza, e também o próprio conceito de realidade, estarem intimamente ligados com aspectos visuais e concretos, a música foi relegada a um “plano inferior”, pois não

conseguia imitar a natureza, tal como a pintura, e nem descrevê-la, tal como a poesia e a literatura, por exemplo. A música instrumental, em especial, era desdenhada pela maioria dos estetas, sendo reduzida a um “ruído agradável [...] destinado ao instrumentista” (VIDEIRA, 2006, p. 25). Abria-se uma exceção para as óperas, onde a música teria um caráter de reforço e de ampliação do drama encenado no palco.

Para Videira, a interferência do racionalismo e do pensamento cartesiano teve um importante papel para relegar a música como arte inferior (idem, p. 26). A poesia teria um papel importante porque trabalha com elementos conceituais e ordena-se de forma racional, ao passo que a música trabalharia meramente com nossos sentidos no caso, a audição. A busca por uma universalidade das leis da natureza, durante este período, também influenciou nas artes. Na concepção da época, existia alguma forma de lei universal na natureza, a arte também deve reproduzir estas mesmas leis. Por este motivo, a arte deve, também, ser submetida de acordo com as exigências da razão e da lógica.

A partir da segunda metade do século XVIII, a secularização da música e o início de seu desvencilhamento das aristocracias europeias fez com que alguns estetas defendessem que a música retornasse à sua tradição Pitagórica que considerava a arte como imitadora da natureza. A harmonia deveria ser inspirada nas séries harmônicas e nas proporções dos sons, de acordo com suas frequências. A forte influência do racionalismo cartesiano, que pode ser observada a partir do resgate da ideia da harmonia ser a portadora da razão sonora, pôde ser ouvida e observada até o romantismo, movimento que começou a subverter este padrão.

Numa época onde o racionalismo imperava, evocava-se a lógica matemática da teoria musical aplicada na harmonia, em que essa arte de distribuição de intervalos de notas, com regras musicais pré-determinadas e com movimentos de sinfonias pré-moldados teria um valor elevado e a música poderia ser uma verdadeira arte autônoma por ter “bases racionais”. Isso vale, principalmente, para a música barroca de cunho francês, como Rameau, ou de cunho alemão, como a de Johann Sebastian Bach, mas também em outras correntes clássicas (WISNIK, 2001, p. 40-42).

Jean-Jacques Rousseau era opositor deste pensamento. Seu conjunto de pensamentos sobre arte e música apontam que ele acreditava na origem comum da

linguagem musical e da sonora, onde a melodia poderia reproduzir a expressividade da poética escrita. Como um princípio do pensamento fenomenológico, ele aponta que “as paixões falam antes da razão”. Para ele, a valorização da matemática musical que é expressa na harmonia e na análise era uma erudição desnecessária, já caminhando em direção do romantismo e seu foco na emoção.

Embora ambas as correntes tivessem divergências sobre a “natureza” da música e de sua virtude (racional ou expressiva), Videira (2006, p. 42) aponta que ambos acreditavam que a música é uma arte autônoma e acreditam que ela deve ter um maior destaque e valorização por parte da filosofia. Compreendemos, também, que enquanto a harmonia era vista como uma transferência das leis da natureza aplicada às leis da composição musical, era a testemunha do pensamento matemático-racional, a melodia era colocada em paralelo com a linguagem, no sentido romântico.

Chabanon, em 1795, tentou buscar um ponto de equilíbrio entre Rameau e Rousseau. A princípio, ele atribui primazia à melodia por dois motivos: em primeiro lugar, ele apontou que a técnica de contraponto, na qual as melodias se encontram em vozes diferentes, precede a harmonia propriamente dita. Em segundo lugar, ele alegou que muitos povos não usam a harmonia e formação de tríades ou tétrades em suas músicas. Entretanto, ele compreende que a harmonia é a origem da qual a melodia toma forma e, inclusive, um conhecimento profundo em harmonia permite com que melodias mais expressivas e complexas sejam compostas.

O esteta, crítico do princípio imitativo da música, acredita que imitar é desnaturar a música e que o prazer musical sensorial precede o significacional. Considerando que a música não tem meios de constituir elementos visíveis, seria impossível imprimir uma tônica imagética à música. Ademais, ele pontua que na medida em que o ouvinte adquire uma maior sensibilidade perante a “arte sonora”, as palavras se tornam dispensáveis. A imitação da natureza também se torna irrelevante, libertando o artista da cópia objetivo-materialista da realidade (CAZNOK, 2008).

Boyé (1986, apud VIDEIRA, 2006, p. 49) outro crítico do princípio imitativo aponta que nossa separação de ruído e som aceitável para a composição de músicas e timbres adequados para serem explorados nos instrumentos é altamente artificial, portanto, a música não seria uma imitação sonora da realidade. A

harmonia e as cadências são “invenções humanas” e possuem autonomia das formas. Os sentimentos podem surgir a partir das relações particulares que o leitor tem com a música, entretanto, não seria possível compor uma música com um destino pré-determinado. Isto não existiria na realidade.

Uma sinfonia, portanto, não poderia ser vista como um quadro sonoro ou como uma representação de sentimentos, mas sim como um “banquete sonoro”, onde reside o prazer sensorial, não intelectual (idem, p. 49). Ele acrescenta que, quanto mais a música é assimilada pelo ouvinte e quanto mais experiências musicais ele é exposto, melhor será seu desfrute da “arte sonora” e mais dispensáveis se tornam as palavras. A imitação se torna irrelevante e desnecessária e, ao mesmo tempo, impossibilitada, pois não existe, a princípio, um vínculo visual com o som. Os próprios gêneros composicionais – cânone, *passacaglia*, sonata, concerto, sinfonia, dentre outros – revelam que não é necessário existir uma imitação da natureza para a música se constituir como arte.

Videira (2006) aponta que Kant, na “Crítica da Faculdade de Juízo” acreditava que a música exercia um papel secundário nas artes (Op. Cit., p. 65-66). Não se sabe se Kant tem formação em música ou ao menos tinha conhecimento de teoria musical, mas uma coisa é certa: só apreciamos e compreendemos a complexidade e a beleza de algo na medida em que conhecemos a racionalidade por trás da obra e Kant certamente se inclinaria a fazer o mesmo se, de fato, se debruçasse sobre as formas musicais. Por isto, é mais compreensível que formas mais imediatamente acessíveis de conceitos e conhecimento (como a pintura realista, por exemplo) sejam mais fáceis de serem apreciadas.

Kant aponta dois tipos de arte: a bela e a agradável. A primeira exhibia conceitos e conhecimentos do mundo, e são representados pois “promovem a cultura das faculdades do ânimo”. Já a segunda é vazia, que simplesmente serve para o deleite de sensações. Para Kant, portanto, a música pode ter valor na medida em que ele percebe que é necessário possuir um raciocínio lógico-matemático para compor peças de maior complexidade harmônica. Entretanto, por se tratar de uma arte “sensorial”, ainda assim ela fica relegada a um plano menor. Ele vê na música um veículo para reforçar a poesia, bem como o potencial de mover o ânimo de modos variados (a partir do andamento, do ritmo e da melodia).

Videira (2006, p. 100) aponta que Hanslick critica com essa afirmação a “doutrina sentimentalista” que tomou conta da música. Para o esteta, criticar a “estética do sentimento”, o autor parte numa investigação filosófica profunda, partindo da defesa das especificidades de cada forma de manifestação artística e dos objetos de arte, da busca de uma racionalização da apreciação do belo.

Hanslick (1986) também realiza uma discussão teórica envolvendo música e despertar de sentimentos. O belo musical, para Hanslick, deve se ater em sua beleza e não ir mais além das formas arbitrárias de interpretação sentimental. Ele questiona se, de fato, a música tem a teleologia sentimental que tanto era difundida entre filósofos e autores.

Ou autor também busca delimitar dois conceitos básicos que envolvem a audição/apreciação de uma peça musical: a sensação (*Empfindung*) e o sentimento (*Gefühl*), sendo o primeiro verbete utilizado para descrever sensações corpóreas, ao passo que o segundo trata do resultado do sentir e do perceber. Ao distinguir estes dois conceitos, Hanslick aproxima-se de Kant. Entretanto, ele acredita que o sujeito pode ir além da *Empfindung* e tornar-se consciente do que esta provoca em si.

Esta ideia da “consciência musical” traz um aspecto científico para a compreensão da música. Neste sentido, o “*Gefühl*” (sentimento) seria uma contemplação consciente das alterações dos estados anímicos (VIDEIRA, 2006, p. 105-106). Hanslick reconhece que a música provoca sensações nos indivíduos, mas o sentimento que a peça musical projeta varia de cada experiência musical que cada sujeito possui.

Além de distinguir sensação de sentimento, Hanslick também separa a fantasia (*Phantasie*) da imaginação (*Einbildungskraft*), sendo a primeira responsável pelo processo criativo ativo e a outra sendo “meramente passiva”. Contudo, este papel secundário da música muda no século XIX. Schopenhauer, por exemplo, inverteu a ordem dos valores das formas de arte da Crítica dos Juízos de Immanuel Kant. Para ele, a música abre a possibilidade de manifestar a vontade “pura”. A arte seria uma manifestação que é anterior às racionalizações do sujeito. O conhecimento e a produção artística seriam desinteressados de conteúdos “corretos” e teriam sua ênfase na expressão.

Videira aponta que

[...] a representação estética não se submete ao princípio da razão suficiente, assim como fazem a representação científica e do senso comum. No momento da contemplação estética, a Vontade entra em um estado quase da “suspensão”: o conhecimento da arte é concebido por Schopenhauer como um conhecimento desinteressado e, no momento da contemplação, há, segundo ele, uma coincidência do sujeito e do objeto”. (VIDEIRA, 2006, p. 89)

Essa “independência do mundo fenomenal” (idem, p. 91) dá à música o poder de representar a vontade, através de ideias que transcendem o mundo fenomenal e objetivo. Esse caráter “interno” do som seria a chave para revelar “a essência íntima” da vontade pura. O compositor de música seria um grande sábio, pois teria a capacidade de desvendar a essência íntima do mundo, ou seja, seria a vontade no seu mais alto grau de objetivação.

Richard Wagner (1813-1883), compositor alemão, foi amplamente influenciado por Schopenhauer (1768-1870) em seu processo composicional e seu posicionamento dentro da filosofia da música. Muitos músicos românticos do século XIX eram inclinados à uma estética musical inspirada nessas ideias de Wagner e Schopenhauer. Wagner, aqui seguindo Nietzsche (1844-1900), tinha visto no drama grego a maior força de expressão artística, pois nele as formas artísticas representam uma sociedade livre e integrada.

Hanslick considera que uma apreciação musical com “pureza estética” ocorre somente na música sob o ouvir atento da sucessividade das formas sonoras. E para isto, é necessário reconhecer que a fantasia, e não o sentimento, é a instância estética que opera esta fruição. “[...] a música somente atua de modo imediato sobre a fantasia do ouvinte” (VIDEIRA, 2006, p. 110).

Para demonstrar a impossibilidade de se estudar o “efeito” de uma obra de arte – inclusive as obras musicais – sob os seus apreciadores, Hanslick parte de duas premissas: (a) a ausência de causalidade entre uma obra de arte e os sentimentos que elas suscitam (o que pode ser provado pelos diferentes gostos) e (b) a convencionalização consensual que se faz na teoria dos afetos, demonstrada a partir dos gêneros musicais “voltados para alguma finalidade exterior [...] tais como as composições sacras, guerreiras ou teatrais” (*ibidem*, p. 112).

Embora o pensamento de Hanslick constantemente seja considerado “hermético” ou “conservador”, pode-se extrair ideias esclarecedoras dele que, posteriormente, foram incorporadas (intencionalmente ou não) pelo estudo da

Música, em um contexto mais amplo do que a relação matemática entre suas obras. Para ele, a música é uma criação de um “espírito que pensa e sente” (HANSLICK apud VIDEIRA, 2006, p. 127). Como arte, traz à tona uma “Ideia vivificada na fantasia do artista”. Isto não significa dar vazão a um sentimento, mas de uma melodia que desperta a criatividade e que se transforma numa beleza racionalmente reconhecida pelo ouvido, que ao longo do tempo é “treinado” para distinguir a música do ruído. Entretanto, não podemos deixar de lembrar que a apreciação musical é um hábito cultural que determina as sonoridades e notas musicais esteticamente agradáveis. O “belo” não é um conceito absoluto, mas socialmente construído e regionalmente e culturalmente diverso. Isso vale também para a questão da construção das peças musicais, como para a diferenciação da expressividade ou não da música, que pode variar em diferentes contextos musicais.

Assim, a “dicotomia” entre harmonia e melodia é considerada culturalmente no mesmo processo composicional. Melodia, harmonia, ritmo e timbre são assim combinados simultaneamente, mas com valores diferenciados em diferentes músicas. Com a “ausência” de um deles, a música ficaria comprometida como um todo.

Neste sentido, a discussão sobre forma, conteúdo e o belo musical é esclarecedora. Embora Hanslick seja cético com relação ao despertar de sentimentos gerados pela audição musical, o autor afirma que a prática musical, diferentemente da análise, requer expressão e envolvimento sentimental do músico com a música, afinal de contas, é o executor quem faz a ponte entre as ideias do compositor e a recepção do ouvinte. O sentimento é aqui reconhecido, pois na execução, ao invés de ser gerado, é vivenciado pelo intérprete que imprime os *seus* sentimentos com relação à música. Por isso, as formas sonoras, as sequências de sons não poderiam ser atribuídas a nenhum significado. A música “fala” somente sons. Acordes e escalas específicas podem provocar efeitos diferenciados na imaginação de cada indivíduo, pois tudo depende das associações que este faz entre uma sequência de sons (ou sonoridade) e um determinado contexto, podendo ser este temporal ou espacial.

Hanslick reconhece que na arte de compor existe uma disposição anímica que “forma” uma diversidade de formas sonoras. Existe uma plasticidade do som por parte do compositor, entretanto, os sentimentos não são o conteúdo, mas os sons

em si que se transmitem para o ouvinte. Como uma espécie de artista plástico, o compositor também deve apresentar objetivamente seu conjunto de ideias, através de formas. Desta forma, os críticos musicais (e os ouvintes) não devem se basear no efeito sentimental de suas obras, mas sim na forma como o som é trabalhado, como numa linguagem que transmite a expressão.

Vimos nessas ideias de Hanslick um aporte muito importante para compreender a espacialidade musical entre compositor, músico e ouvinte para a compreensão de espaços de performance, mas também de imaginação e construção social. Por isso, também a antropologia e sociologia são aportes importantes para nós.

2.2.2 A visão antropológica e sociológica da música

A antropologia e a sociologia são duas disciplinas com as quais a geografia constantemente dialoga. Buscam-se abordagens teórico-metodológicas para uma visão espacial dos fenômenos. Ambas possuem autores que trabalham tanto com uma sociologia quanto uma antropologia da música. Buscamos reunir, aqui, algumas considerações de autores que tem o potencial de apresentar algumas contribuições teóricas para a construção de uma geografia da música.

Max Weber (1864-1920) é considerado o primeiro sociólogo a escrever sobre música no âmbito da sociologia. O livro, *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*, foi escrito em 1911, mas sua importância sempre foi diminuída com relação a sua obra mais difundida, *Economia e Sociedade*. O livro, composto por duas partes, analisa desde os elementos mais fundamentais de notas, escalas¹⁶, notação, harmonia e teoria musical até os efeitos sociais da invenção de instrumentos como o violino, o órgão e o piano (WEBER, 1995). No essencial, a argumentação de Weber responde ao seguinte questionamento: porque é que a harmonia musical, sendo uma característica da maior parte das polifonias de matriz popular, conhece particular desenvolvimento na Europa? Ele vê na racionalização da arte meios artísticos que, com materiais sonoros, instrumentais e composicionais,

¹⁶ Para o ouvido ocidental, a escala diatônica (dó, ré, mi, etc.) é considerada, não apenas normal, mas a base natural da organização musical e qualquer excerto musical construído com base em outros princípios (melódicos e harmônicos) torna-se difícil e pouco inteligível. Por exemplo, é raro tocar e difícil cantar intervalos inferiores a meio-tom, ainda que isso seja possível e praticado noutras culturas musicais.

assumem especial importância. O modo como se desenvolvem os meios musicais tem múltiplos efeitos: a invenção da notação, por exemplo, foi a condição da objetivação da obra e da atribuição de um maior relevo aos criadores — é pela partitura e por um suporte impresso que é possível preservar e transmitir a obra, bem como pode ser melhor aferido um desempenho; as mutações nos meios técnicos concorrem para a afirmação e especialização de perfis artísticos; os fatores culturais influem no favorecimento (ou não) da cultura musical; as lógicas de mercado e os fatores econômicos seriam elementos configurantes da circulação dos instrumentos.

Em abordagens sociológicas mais recentes, a música é mais tratada como um fenômeno de ação do que o estudo puro e simples do ordenamento coeso do som. Antes de ser uma coisa, ou melhor, uma abstração, a noção de música remete, sobretudo para uma atividade social, para algo que as pessoas fazem. O sociólogo Francês Antoine Hennion (1952-), por exemplo, destaca este ponto, mostrando alguns dos elementos que podem ser abordados dentro de uma análise sociológica da música.

A consistência da estátua ou do quadro inspira com toda naturalidade a atitude crítica perante o discurso sociológico, que é também um avatar do par filosófico do objeto e do sujeito: a confrontação entre um objeto de admiração estética e um sujeito preocupado por atribuir a fonte de beleza a suas respectivas qualidades é simplesmente substituída pela multitude de mediadores ocultos que são os únicos que fazem esta relação possível: **desde o ambiente, a instituição e o mercado até os críticos, o gosto e a diferenciação social** (HENNION, 2002, p. 16, grifo nosso)

O mesmo autor também propõe que, ao se estudar música, o dualismo entre uma análise interna e externa seja superado. Embora sejam instâncias absolutamente diferentes de uma obra musical, não podem ser vistas de maneira separadas: uma está diretamente ligada à outra. A maneira de se compor música está ligada à conjuntura de seu tempo e espaço.

Entende-se que com essas breves considerações sobre a relação entre geografia, música, e o social podemos partir para uma investigação da formação espacial política da musicalidade no século XIX, principalmente na época do romantismo que coincide com a época do Nacionalismo.

3. NACIONALISMO, MÚSICA E ESTÉTICA: A CRIAÇÃO DE UMA COESÃO SOCIAL

*A man does not have himself killed for a half-pence a day or for a petty distinction; you must speak to the soul in order to electrify him.*¹⁷

Para Grobysy (2005, p. 7-9), uma Nação é uma estrutura territorial com uma homogeneidade cultural e com uma população engajada em centralizar seu poder e sua identidade a esta entidade que, geralmente, se expressa num Estado. Por sua vez, o Estado-Nação é assim um conceito ideal ao invés de ser um fenômeno geográfico existente ou sequer real. Trata-se de uma ideologia que aborda a população de um estado como membros de um grupo nacional (ANDERSON, 2008).

A despeito disto, , quase todos os Estados no mundo são compostos por pessoas de diferentes nacionalidades. A Grã-Bretanha, por exemplo, é a terra de ingleses, galeses, escoceses e irlandeses. Aqueles que advogam pela independência da Escócia agem com a prerrogativa nacionalista de que o povo escocês tem direito ao seu Estado soberano. O desejo de criar Estados-Nação tem sido a ideologia mais poderosa e eficiente dos tempos modernos, e é a causa das constantes mudanças fronteiriças do mapa político do mundo .

Para entender como a música entra em intersecção com a política neste sentido, faz-se necessário compreender a relação entre a gênese do nacionalismo enquanto ideologia política, e como os elementos artísticos e culturais auxiliaram a construir as identidades nacionais através da conformação de imaginários específicos às nações de origem. Tais práticas, ritualizadas, auxiliaram a criar a *comunidade imaginada* da Nação (idem), ou seja, disseminaram a ideia de que existe um grupo de pessoas de comum passado que merecem ter sua porção de terra regida pelas próprias leis, que devem ter seu próprio idioma em uso vigente para comunicação. A música é um dos elementos edificantes deste imaginário nacional. Diversos músicos e diversos teatros foram dedicados à divulgação e escuta das “riquezas culturais do povo”. As melodias outrora relegadas pelas obras dos compositores das operas italianas, e pouco depois da escola clássica de Viena

¹⁷ Frase atribuída a Napoleão Bonaparte. Tradução livre: “Um homem não se mata por uma mixaria por dia ou por alguma pequena distinção; você deve falar com sua alma para deixá-lo eletrificado.”

ganham “visibilidade” pela comunidade a partir do século XIX, tendo sido vistas na época nacionalista do século XIX como invasores, como um tipo de “world music”.

É necessário, portanto, investigar como este processo de movimentos nacionais se aliou com as produções artísticas para criar seus simbolismos, disseminando o nacionalismo como ideologia. Através de seu estudo da composição compreenderemos a importância da música enquanto legitimadora e difusora de valores nacionais pelos governantes. As sensações dos ouvintes são da “responsabilidade” das vivências, experiências e significações musicais das populações governadas. Assim, o conjunto destas interações e o despertar da sensibilidade musical torna o ouvinte mais ou menos suscetível a certas formas de governança. Desta forma, a música pode provocar sensações, mas os sentimentos despertados variam de ouvinte para ouvinte, pois não existe um texto que guie a música.

3.1 NAÇÃO, NACIONALISMO, ESTADO-NAÇÃO: A ESPACIALIDADE INVENTADA

A distinção que os grupos humanos fazem entre o “nós” e “os outros” já existe há vários séculos. As categorias utilizadas, bem como as instituições utilizadas para tal fim, foram inúmeras. Desde as mais antigas cidades-estados até os Estados modernos, podemos detectar tal separação em grupos que tem o potencial de promover uma coesão social tamanha, a ponto de indivíduos se sacrificarem em guerras por estas unidades sócio-espaciais. Por este motivo, é importante investigar o que motiva as pessoas a se agruparem nestas unidades segregadoras e diferenciadoras de direitos sob determinados espaços. É preciso entender que, mesmo em uma sociedade internacionalizada, o sentimento de pertencimento a um lugar parece um elemento bastante presente em certos setores da sociedade.

O Estado-Nação foi uma unidade geográfica fundamental para o período moderno. O tratado de Westphalia, de 1648, foi o primeiro documento que buscou estabelecer os princípios básicos de soberania do Estado, ou seja, uma autoridade singular teria o controle sob uma área territorial definida por limites estaduais (GROSBY, 2005). Habermas (2002) aponta que a nação – cujo nome deriva do

latim, *natio*)¹⁸ era uma entidade em oposição à *civita*, pois nesta está implícita uma organização social regida por um conjunto de leis.

Segundo Habermas:

Nações são, em primeiro lugar, comunidades de ascendência comum, que se integram geograficamente por vizinhança e assentamento, culturalmente por uma língua, hábitos e tradição em comum, mas que ainda não se encontram reunidas no âmbito de uma forma de organização estatal ou política (HABERMAS, 2002, p. 126).

Na Europa, o sistema de Estados-Nação substituiu os impérios feudais, nos quais uma hierarquia de soberania se construía através do pertencimento a uma nobreza, por exemplo, que possui uma rede de fronteiras políticas descontínuas. No Estado-Nação, o líder geralmente tem sua autoridade concedida pelo poder de voto popular, o que endossa uma ideia de lar político, bem como a veiculação de uma cidadania nacional. Neste sentido, o conceito de Nação é voltado a uma comunidade vinculada a um território nacional e, para ser um membro desta nação, é necessário nascer dentro deste espaço circunscrito. Anderson (2008, p. 37) afirma que, ao contrário das religiões, não é possível, nesse sistema, que uma pessoa se converta a uma nacionalidade tal como é possível se converter a uma religião.

A significância atribuída a este fato biológico está ligada, também, a uma estrutura de história e cultura local. Ela se difere de outros tipos de ligações sociais, tais como as familiares em função da centralidade focada no território. Diferencia-se, também, de outras organizações sociais, tal como um grupo étnico, cidade-estado ou até mesmo tribos em função da agenda política da Nação com a estabilidade e manutenção de uma cultura relativamente uniforme ao longo do tempo.

É necessário ter em mente que as nações não se manifestam de maneira homogênea. Portanto, uma definição única desta unidade política não é possível. Tentaremos sintetizar os conceitos apresentados em Hutchinson e Smith (1994), que resgatam as definições de Ernest Renan, Josef Stalin e Max Weber, que correspondem a pensadores mais “clássicos”. O Quadro 1 sintetiza o que cada um deles compreende por nação.

¹⁸ O termo foi inicialmente utilizado pelos estudantes das universidades medievais (em que se destacava a Universidade de Paris – Sorbonne), que se organizavam em grupos com esse nome, devido ao facto de terem proveniências diversas.

QUADRO 1 – CONCEITOS DE NAÇÃO DE ERNEST RENAN, JOSEF STÁLIN E MAX WEBER

Ernest Renan (1823-1892)	Josef Stalin (1878-1953)	Max Weber (1864-1924)
A nação está ligada a uma moralidade e solidariedade sustentadas por uma consciência histórica distinta. Parte dum legado composto pelo passado – posse de lembranças ricas – e o presente, que é o desejo de se viver junto.	Elementos objetivos – território, linguagem comum – e subjetivos – cultura, preferências econômicas – compõem a nação. Ela é um processo histórico e está sujeito a alterações.	A ideia de nação não pode ser desvinculada do sentimento de privilégio que se dá para os seus membros. A burguesia local almeja a fidelidade de seu povo para cumprir um destino político, que é condição necessária para sua manutenção no poder.

FONTE: Hutchinson e Smith (1994, p. 13-26) Organização da autora.

Ao longo dos séculos, inúmeros agrupamentos políticos se formaram ao redor do globo e inúmeros sistemas políticos foram implementados e derrubados. Reinos foram construídos e derrubados e, especialmente na Europa pós-feudal e nas colônias americanas, via-se a necessidade de criar uma entidade política com força suficiente para transformar inúmeros povos em uma nova unidade política chamada “nação”, a qual, em última instância, é construída através do nascimento, que é o alicerce de sua soberania das pessoas (BAUMAN, 2005, p. 25): se elas nasceram em tal país, invariavelmente serão identificadas com sua respectiva nacionalidade, a qual só pode ser mudada em casos de pedido de abdicação de uma cidadania por outra. Não se admite, no nosso sistema político, uma pessoa sem nacionalidade.

Embora este termo seja mais empregado a partir do século XVIII, a ideia de um passado e ancestralidade comuns, uma língua vernácula e um modo de pensar que separe o “nós” dos “outros” está presente na nossa sociedade desde a Grécia Antiga. Os gregos já expressavam essa diferenciação através da distinção entre eles, os Helenos, e os *bárbaros*. Em inúmeras ocasiões, tanto no passado quanto no presente, percebemos que inúmeras comunidades buscam distinguir-se umas das outras e afirmam-se como *Nações*.

A formação de uma Nação não é um processo rápido. Ela demanda uma convergência histórica para que um grupo de pessoas se projete como pertencentes a um povo. Em alguns países, este processo é mais consensual, ao passo que em outros, a unificação é um processo traumático e violento, tanto concretamente quanto simbolicamente. Um dos casos memoráveis de povos reprimidos por nações está na Espanha, com os Bascos e Catalães. Outra forma de conflito envolvendo

povos e Nações são vistos no caso dos Zapatistas no México, dos Curdos na Síria, Iraque e dos Mapuches no Chile, que estão se organizando através de redes não-alinhadas ao Estado, tal como a Abya-Yala.

Anderson (2008, p. 56) vê a nação imbuída de uma “[...] ideia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo” que contém uma “[...] comunidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente.” É importante ressaltar essa característica da Nação: ela possui uma memória coletiva e se projeta no futuro coletivamente, estando consciente de que é uma entre as demais, que é necessária para a manutenção de uma relação social de coletividade e autoconsciência.

Esta memória, para ser disseminada, precisa de uma comunicação efetiva. Deutsch (*apud* HUTCHINSON e SMITH, 2004) afirma que tal atividade auxilia o povo a compartilhar as mesmas experiências, vivências e histórias. Deste modo a criação de hábitos, símbolos e uma cultura nacional facilitam a manutenção do controle social, linguístico e político de uma determinada população.

Hobsbawm (1997) aponta que houve uma invenção de inúmeras tradições por parte das elites locais, cujo objetivo era legitimar seu poder num século onde se disseminavam as revoluções e as democratizações. Os hábitos cotidianos também deflagram nacionalismos: o formato de um telhado, a disposição dos cômodos em uma casa, uma crença religiosa e um festival. Todos estes podem ser indicadores de uma política nacionalista, seja ela de valorização do legado cultural, seja para incitar a superioridade e a hostilidade perante “os outros”, sobretudo se esses “outros” forem dissidentes internos.

Por sua vez, Giddens (*apud* HUTCHINSON e SMITH, 1994) vê o controle estatal como um *container* de poder, tendo em vista que, até hoje, muitas fronteiras da Europa não são controladas em função da confiança do Estado em seus órgãos policiadores e fiscalizadores. Para o sociólogo, o controle e a construção de muros na modernidade evidenciam o fracasso do Estado em administrar a atividade de sua população dentro de seu território.

Anderson (2008) enumera três motivos que impulsionaram as sociedades europeias (ou vinculadas e relacionadas à Europa) a se organizarem em unidades políticas voltadas à nação. Segundo o autor, em primeiro lugar, houve a popularização e a valorização da língua vernácula e de publicações relacionadas a

ela. O internacionalismo da Igreja Católica começou a entrar em crise com a reforma promovida por Lutero e, com ela, o latim enquanto língua sagrada, incentivando os movimentos contestadores.

O segundo fator importante foi a criação da imprensa vernácula para as massas. Este senso de “coletividade linguística” criou espaços de influência, onde, por exemplo, as notícias locais tornam-se mais importantes que “o resto do mundo”. Esse senso de simultaneidade também é importante, porque promove o senso de alteridade entre os indivíduos destas distintas nações. Anderson (2008) destaca o papel dos jornais estadunidenses que, ao publicarem notícias de outros países do mundo, estabeleceram no imaginário coletivo o senso de que existe o “nós” e os “outros”.

Por fim, aliados à difusão e “normalização” do idioma nacional e à imprensa local, os contos de caráter nacional e a naturalização de famílias dinásticas valorizaram politicamente as nações que queriam se desvencilhar de seus impérios. O mesmo ocorrera com as colônias em relação às suas metrópoles, sendo o Brasil uma exceção aos casos de nacionalismos coloniais.

Embora os processos de *nacionalização* e de transformação de antigas organizações sociopolíticas em *Estado-Nação* sejam absolutamente heterogêneos, podemos identificar alguns elementos básicos que constituem a construção desta unidade chamada nação. Parte deles são de natureza concreta.

A adoção de um idioma oficial e de uma “norma culta oficial” implicam, muitas vezes, nessa aniquilação da diversidade de grupos sociais e etnias presentes em uma Nação. A tendência política de uma nação é que ela se torne um Estado-Nação. Por sua vez, é necessário que se homogeneíze seus habitantes para que estes não apenas saibam que estão dentro de uma estrutura política democrática e unificada, mas que também assimilem de forma imaginada e simbólica o poder desta entidade.

Mix (2006, p. 70) aponta que o patrimônio simbólico da nação se difunde através de imagens mentais plásticas (que são amplamente difundidas por postais e paisagens) ou literárias. Emblemas, retratos, quadros históricos e encenações usam figuras e ícones que incluem o indivíduo nesta “sociedade nacional”, da qual ele deve ser um servidor.

Para reforçar a identidade nacional em diversos âmbitos, nota-se também a existência de inúmeros “rituais”, os quais podem ser observados, nos dias atuais, nas figuras 02 e 03. Durante todo o século XIX, a Europa como um todo passou por uma disseminação de símbolos e monumentos nacionais. Hobsbawm (1997, p. 271) nos aponta que principalmente a partir de 1870, um pouco mais do que 40 anos antes da Primeira Guerra Mundial, havia uma prática entusiástica de invenção de tradições destinadas a reforçar a identidade nacional, e o Romantismo se inseriu neste movimento político de maneira incisiva. O autor também aponta que a elite política e econômica fez apelo para diversos recursos semióticos tanto de representação como de ação para configurar espaços de diferenciação: desfiles, cerimoniais, estátuas, bandeiras nacionais e até mesmo a educação pública primária entrou como um elemento unificador dos cidadãos modernos do Estado-Nação.



FIGURA 02: O presidente Luiz Inácio Lula da Silva e a primeira-dama, Marisa durante o desfile de 7 de setembro de 2009, acompanhados da guarda presidencial.

FONTE: VEJA, 2012



FIGURA 03: Crianças cantando o Hino Nacional em uma escola.

FONTE: CONTRAPONTO ONLINE (s/d).

É importante destacar, também, que a Nação se tornou, para alguns casos, o preenchimento da lacuna existencial do afastamento da religião para a sociedade.

Segundo Anderson (2008), a nação empresta – mas não substitui – algumas características do pensamento religioso, tal como a de uma promessa de continuidade (os descendentes serão protegidos pela nação), um propósito de vida (sacrifícios através do serviço militar, por exemplo) e um senso de comunidade:

[...] não estou afirmando que o surgimento do nacionalismo no final do século XVIII foi produzido pelo desgaste das convicções religiosas nem que esse próprio desgaste não requer uma explicação complexa. Também não estou sugerindo que o nacionalismo tenha, de alguma forma, “substituído” historicamente a religião. O que estou propondo é o entendimento do nacionalismo alinhando-o não a ideologias políticas conscientemente adotadas, mas aos grandes sistemas culturais que o precederam e, a partir dos quais ele surgiu, inclusive, para combatê-los (ANDERSON, 2008, p. 39).

Era necessário garantir o consenso e a permissão de sua existência. Para obter esta obediência e coesão social para a nova instituição sócio-espacial (que até hoje é a unidade básica de representação perante os órgãos internacionais), era necessário inserir elementos legitimadores desta unidade.

Anderson (2008, p. 82) aponta que a convergência entre o capitalismo e a tecnologia da imprensa incentivaram a ampla disseminação de publicações em línguas vernáculas. Entretanto, este processo se deu na homogeneização de inúmeros dialetos que se fundiram em um “idioma oficial” da nação. Esta prática foi amplamente favorecida pela intensa atividade intelectual de produção de gramáticas e dicionários nacionais, os quais eram difundidos pelas escolas e universidades. Vemos este quadro de replicação de textos e obras de arte é discutido por Walter Benjamin, que afirma que a arte replicada perde uma qualidade fundamental: a de “o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra” (BENJAMIN, 1955, p. 3), o que invariavelmente culmina na perda de autenticidade. Nisto, o autor destaca o caráter industrial e lucrativo desta reprodutibilidade da arte.

As publicações vernáculas também aproximavam leitores de diferentes classes e diferentes partes da nação, o que auxiliava a disseminar um imaginário de cumplicidade entre estes leitores. Diversas formas de texto estimularam o pensamento de comunidades nacionais imaginadas. Da literatura Indonésia até os jornais estadunidenses, os leitores tomam consciência de que existe um “nós” e “os outros” e que ambos coexistem simultaneamente e que existe um campo linguístico

e cultural que separa um conjunto de indivíduos do outro. Said¹⁹ (*apud* ANDERSON, 2008) afirma que “A língua, mais do que uma continuidade entre um poder externo e o falante humano, tornou-se um campo interno criado e usado mutuamente pelos usuários da língua”. A FIGURA 04 mostra como a diversidade linguística nem sempre contempla as fronteiras oficiais dos Estados.

¹⁹ SAID, E. **Culture and Imperialism**. New York: Knopf. 1993

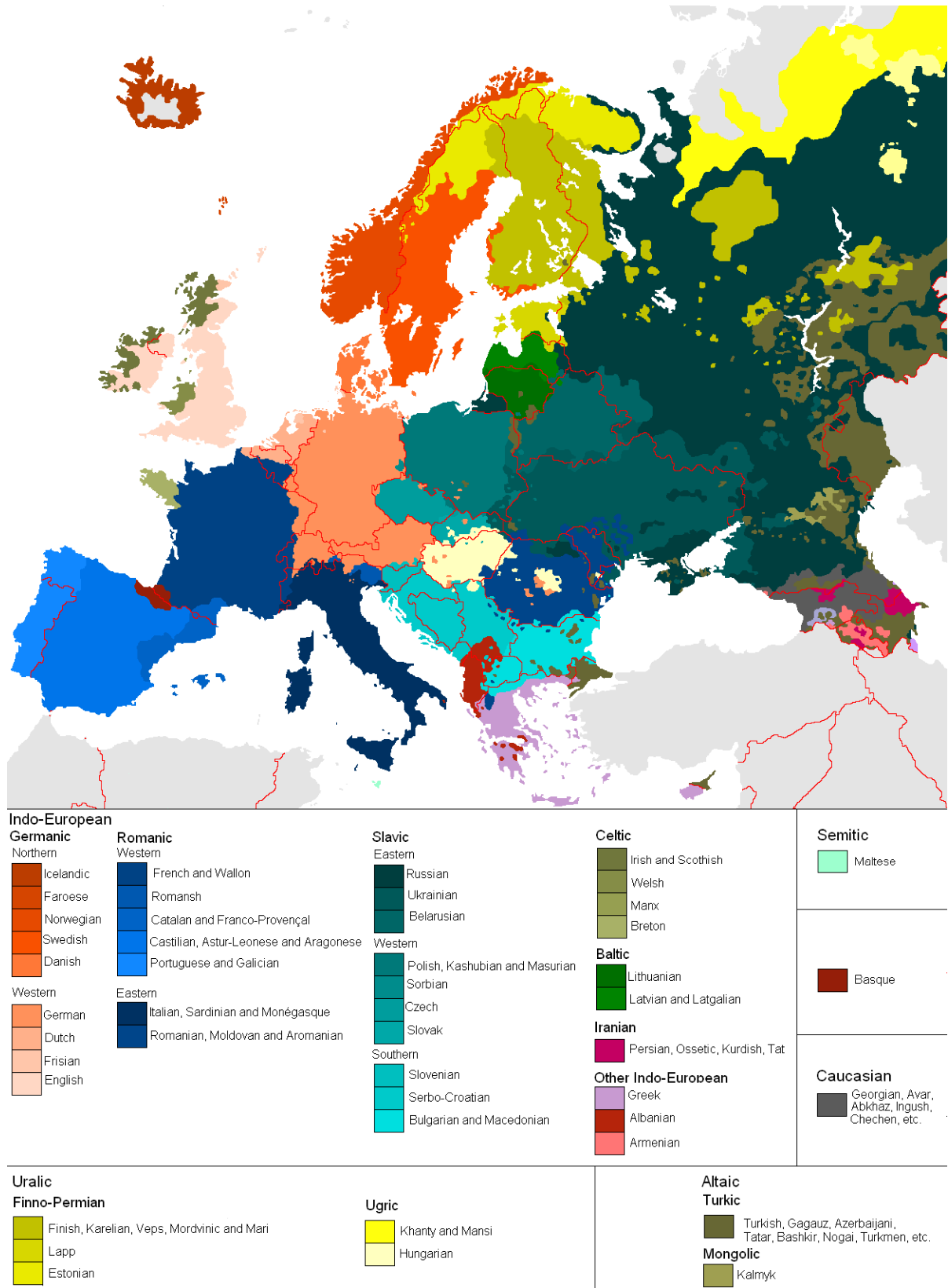


FIGURA 04: Mapa distribuição e diversidade linguística da Europa.
FONTE: WIKIMEDIA, 2012.

Essa variedade dos meios de construção de um “nacionalismo” mostra que, apesar de não existir uma resposta que satisfaça um único estereótipo nacional, o “típico” é alvo de inúmeras disputas políticas e culturais. Além disso, a busca desse estereótipo automaticamente exclui quem está fora dele. Busca-se estabelecer uma conexão “natural” entre “sangue e solo” (ADORNO, 2009, p. 262). A questão principal que devemos fazer sobre a nação é neste sentido como esta imaginação coletiva foi forjada. Como esta “comunidade imaginada” (termo de Benedict Anderson) foi criada? Segundo Haesbaert (2010), isto ocorre através da centralização e universalização do poder político-administrativo vinculado a uma série de unidades políticas menores, geralmente.

Existe uma grande diferença entre a nação “abstrata” unificada e harmônica e a nação real. Esta segunda, para suprimir identidades alheias às estereotípicas faz uso de violência simbólica ou concreta, seja na língua, seja através de armas. Entretanto, nem tudo no Nacionalismo é violência e opressão. Devemos refletir o papel desta forma de governar na medida em que alguns casos podem trazer autonomia e autoestima a determinados povos, sobretudo em algumas ex-colônias.

Apesar do conceito de Estado-Nação ser apenas ideal, a linguagem cotidiana geralmente nega a diferença problemática entre a realidade política e a retórica. Os discursos nacionalistas, até hoje, geralmente deixam implícita a ideia de uma identidade nacional comum, isto é, que sua população compartilha tal característica. Podemos encontrar algumas reflexões pontuais sobre o Estado-Nação e a desterritorialização da cultura e da identidade que podem contribuir para as reflexões sobre a formação do processo do Estado-Nação nos séculos XVIII e XIX.

Muito longe de ser uma “questão resolvida”, o nacionalismo e as identidades nacionais ainda causam opressão e o que Mitchell denomina de “guerras culturais” (*culture wars*). O mesmo autor (MITCHELL, 2000, p. 276) destaca que “a identidade, portanto, existe como um[a] convergência, não como ‘coisa’ imutável enraizada ao lugar; cada mudança [...] na ‘compressão tempo-espço’, ela é radicalmente transformada.” (MITCHELL, 2000, p. 276). Ou seja, a identidade, longe de ser uma convenção demarcada e fixada por signos, é permanentemente alterada pela ação humana e por forças cujo poder é capaz de gerar tanto o fenômeno de desterritorializações e reteritorializações quanto novas identidades.

Para Haesbaert (2010, p. 197), a criação de um Estado-Nação envolve uma “des-re-territorialização”, pois ele destrói territorialidades anteriores (no caso dos Estados Unidos, nosso estudo de caso, territorialidades de povos originários, em especial) e recria uma nova identidade, gentílico e toponímia, mesmo quando incorpora territorialidades prévias.

Não se pode falar de identidade sem, antes, falar de relações de poder, pois é a partir de pessoas que detêm poder, no sentido relacional proposto por Foucault (1978, p. 82), que nos aponta que o poder não é somente instituído por uma instância hierárquica objetiva, mas, principalmente, existe através de relações, tal como a identidade.

“Pertencer” ou “não-pertencer” a uma identidade, bem como a uma territorialidade, é uma discussão bastante profunda, pois permeiam não somente um Cadastro de Pessoa Física (CPF) ou um passaporte, mas também inúmeras “relações sociais conflituosas e heterogêneas [...] que extrapolam a atuação do Estado.” (SAQUET, 2007, p. 32). O autor também sugere que o conceito de região entrou em “crise” justamente por não dar conta desta multiplicidade de ações que transformam a identidade dos “lugares”.

No caso de uma parte significativa dos Estados-Nação do século XIX, é possível dizer que houve uma convergência de burguesias locais e um imaginário popular de libertação de impérios, bem como o idioma que comunica estas novas ideias e as músicas que preenchem os espaços e os imaginários, principalmente na América Latina e na Europa. Aqui, toda estória nacionalista é perpassada por uma espécie de luta por liberdade, o que também era uma das “causas filosóficas” do Romantismo enquanto movimento artístico. Sendo assim, é mais fácil compreender porque muitos artistas e intelectuais do século XIX aproximaram-se das diversas elites locais que buscavam criar um movimento de valorização do “nacional”. Entretanto, tal processo é problemático, pois a territorialidade e a identidade se alteram, na medida em que novas práticas (inclusive a prática musical) são inseridas no cotidiano.

O Estado-nação, enquanto entidade política e espacial, carecia de elementos que apelassem a um senso de coletividade que, até então, era inexistente. Diversas formas artísticas foram agenciadas para a criação de uma “comunidade imaginada” e de uma “autêntica” cultura nacional homogênea e/ou harmônica. Não podemos

nos esquecer, entretanto, que estas “novas identidades nacionais” tiveram seu custo. As novas identidades nacionais foram fruto, também, de processos violentos que não somente criaram novas unidades territoriais, mas também novos agentes políticos e econômicos. A identidade estática, quase como uma característica essencialista *a priori*, é uma utopia que constantemente foi (e é) derrubada por conflitos culturais, ideológicos ou sociais.

Não podemos deixar de lado o estudo desta unidade espacial. Muito embora o estudo sobre os Estados tenha limitado o escopo teórico da geografia – não só em conceitos, mas como também em escalas de estudo – é necessário rever este “embargo” para, justamente, ressignificar o papel do Estado não somente enquanto entidade política, mas como também agenciador social que exerce, seja por forma de lei ou pelo planejamento (sobretudo com o “projeto de nação”) que busca fazer as transformações sociais necessárias para a edificação desta unidade política.

A sociedade, por sua vez, reage em inúmeras formas, seja de forma contrária, resistindo ou favorável, promovendo e prestigiando. E aqui, a forma simbólica da música exerce um papel fundamental durante todo o século XIX. Conforme aponta Bauman (2005, p. 27-29), se o Estado não tivesse definido, classificado, separado e selecionado a pluralidade de tradições e dialetos, dificilmente haveria um controle dos mesmos e sua coesão estaria ameaçada. De natural, o “pertencer-por-nascimento” não tinha nada.

3.2 O NACIONALISMO DENTRO DA MÚSICA CLÁSSICA: O ROMANTISMO EM DIFERENTES PAISES EUROPEUS

Fazer uma intersecção entre música e nacionalismo pode ser uma atividade complexa, pois esta relação se deu de diferentes maneiras e motivações ao longo da Europa. Muitas foram as maneiras pelas quais a música nacional se constituiu nos diferentes países. Entretanto, podemos traçar um panorama deste processo a partir da seguinte premissa:

A música pode narrar mitos nacionais e transformá-los em histórias nacionalistas. Ela pode marcar fronteiras e, ao mesmo tempo, mobilizar sua manutenção e mobilizar pessoas a ultrapassá-las [através de batalhas, por exemplo]. A música também amplia as

características “sagradas” do Estado e pode “secularizar” a religião, para que esta se conforme aos interesses do primeiro. (BOHLMAN, 2004, p. 12)

Na história da música ocidental, o período denominado de Romântico possuía, dentre outras características, o enaltecimento das músicas folclóricas relacionadas à origem do compositor. Durante esta fase, compositores de vários países da Europa dedicaram algumas de suas composições a inspirações nacionais. Vamos tomar a seguinte descrição para fazer uma breve caracterização do romantismo:

[...] foi o período do individualismo, da emocionalidade, da subjetividade, do culto à Antiguidade, particularmente medieval, do sobrenatural (magia, bruxaria, fadas, espíritos), do fantástico, do místico e *também do nacionalismo*.” (MEDAGLIA 2008, p. 99, grifo nosso)

Embora estas características estejam de fato presentes na estética romântica do século XIX, não podemos, na música, entender que o Romantismo atribui-se unicamente destas características. Para Grout e Pallisca (1994, p. 571), o Romantismo e o Classicismo (estilo anterior à música Romântica dentro da Historiografia “vigente”) são menos antagônicos do que se desenha. Os autores afirmam que “quanto mais aprendemos sobre a [história da] música (...) mais claramente nos apercebemos de que as caracterizações estilísticas geralmente aceites são inadequadas e as fronteiras cronológicas um tanto arbitrárias”. O autor também coloca que a “antítese Clássico-Romântica” gera confusão na história da música e que a transição entre estes períodos é mais uma continuidade do que o contraste, como é geralmente atribuído em outras formas de arte.

Plantinga (1984) aponta que as transformações nas estruturas de poder da Europa entre os séculos XVIII e XIX também interferiram na música. A aristocracia, que antes era limitada às famílias dinásticas, passou a incorporar, também, a burguesia industrial e comercial e, com isto, a arte, sobretudo seu financiamento e difusão, também se alteraram. O sistema de *patronage* – aproximadamente o que se denomina de mecenato, em português – era geralmente amplamente utilizado na música, afinal, era necessário reunir os instrumentistas (e seus instrumentos), copiar partituras e, no caso da música dramática (ópera, por exemplo), era necessário adquirir um palco também. Por este motivo, os contratantes mais frequentes (e talvez os únicos) eram as cortes imperiais e a Igreja.

No final do século XVII, com a ascensão da burguesia, os concertos públicos e as escolas de música começaram a funcionar na Alemanha, na França e na Inglaterra. No século XVIII, a música passou a ter uma “posição social” de maior destaque na vida europeia, pois as pessoas de poder político e econômico passaram a desenvolver um gosto por música, preconizando-o às massas urbanas. Foi nessa época que o termo “opinião pública” passou a ser utilizado em diversas línguas (PLANTINGA, 1984, p. 9). Em função disso, juntamente com a democratização da impressão de partituras, as editoras passaram a agenciar seus clientes, através de boletins de notícias e artigos sobre música.

Com a difusão das óperas e teatros públicos, juntamente com o declínio das famílias dinásticas, os músicos se libertaram da Igreja e das cortes e passaram a oferecer seus serviços como autônomos. Apesar desta conjuntura de fatos, músicos como Mozart, Beethoven e Haydn dificilmente achavam trabalhos bem-remunerados fora destes dois ambientes.

O nacionalismo se tornou uma força de influência crescente na vida e cultura do século XIX. Diante dele, a cultura e a arte deveriam incorporar os elementos oriundos da nação de seu compositor. Nesta época, os movimentos em prol de uma identidade nacional e o crescimento de publicações em línguas fora do círculo francófono impulsionaram um “orgulho” pela história das nações, sobretudo as “periféricas”, como a atual República Tcheca, a Hungria e a Rússia. Canções populares passaram a ser incorporadas nas composições de compositores de renome musical e foram utilizadas para fins políticos (PLANTINGA, 1984, p. 342). Segundo Adorno (2009, p. 302): “Somente a partir da existência, ainda que rudimentar, das nações burguesas é que se desenvolveram escolas [musicais] nacionais com características plenas.”

No que toca a questão do nacional no romantismo, Grout e Pallisca (1994, p. 557) são bastante claros quanto à influência deste no período romântico: ele descreve a diferenciação que se faz em função do resgate do folclore nas obras de Liszt, Chopin e Wagner. Entretanto, em função do resgate à temática do fantástico e exótico, algumas nuances de “idiomas musicais estrangeiros” foram inseridas dentro da música.

Em termos estéticos e estilísticos, a música do período romântico, ao contrário da música clássica, permite uma liberdade bastante ampla de estilos,

estruturas harmônicas e melódicas e faz uso livre de uma técnica composicional do período Barroco – o contraponto – e de modulações dentro de uma mesma peça. Embora as sinfonias e sonatas utilizem-se das formas estruturais do período clássico, existe a liberdade e a adaptação das mesmas (MEDAGLIA, 2008, p. 112-114). A discussão de uma música que nasce dentro de um período em que diversos impérios estão se desmanchando para a formação dos atuais países e Estados soberanos que conhecemos não pode passar despercebida pela discussão acerca de identidade.

No romantismo, a natureza passou de detenção das leis universais para um refúgio e uma liberação dos sentimentos mais íntimos. Nela, residiria o particular e nela representa-se o verdadeiro e selvagem sentimento humano. A estética musical vigente no romantismo pressupunha que esta arte estaria mais próxima da natureza. Segundo Czanok (2008, p. 97), Friedrich von Schiller considerava que a música era a melhor fonte de representação de “formas sentimentais”.

Foi neste século, também, que os poemas sinfônicos – uma das formas musicais mais significativas do romantismo – foram introduzidos como representantes do contato homem-natureza. Desta maneira, induz-se o sentimento de encontro entre compositor, obra e ouvinte, o que facilita e catalisa o público com as “formas sonoras”.

Durante o século XIX, os compositores continuaram a escrever músicas orquestrais em duas linhas de composição diferentes. Na primeira, a música evoluiu exclusivamente de seus componentes musicais, seguindo o exemplo da grande maioria das sinfonias de Haydn, Mozart e Beethoven (GROUT e PALLISCA, 1994). Schubert, Schumann e Brahms são exemplos destes compositores da *música absoluta*, que era oposta à *música programática*, que contém, dentro de sua estrutura, um roteiro extramusical (tal como na *Sinfonia Fantástica* de Berlioz), o que não significa afirmar que esta música não organização musical interna, mas que foi afetada por um tópico extramusical. Certamente houve misturas destas categorias entre os compositores, que é o caso da sinfonia estudada nesta dissertação.

Foi durante este período da História e da História da Música que Antonin Dvořák compôs suas peças, na região da Boêmia (atual República Tcheca), onde havia uma Escola nacionalista que valorizava o folclore local e tentava, aos poucos,

se dissociar da escola alemã de romantismo, que era o “carro-chefe” deste período com o Teatro Nacional, localizado em Praga (HONOLKA, 2004).

A lista abaixo elenca com mais detalhes alguns compositores nacionalistas de seus países e destaca a vida ou uma peça musical dos românticos que viveram em um contexto similar ao de Dvořák. É interessante notar como estes compositores, por se inspirarem em fatos que marcaram a história de algum Estado-Nação, acabam travando uma relação indissociável com a música através de instâncias absolutamente extramusicais.

3.2.1 Polônia: Chopin

Frédéric Chopin, um dos músicos mais significativos do Romantismo, era filho de mãe polonesa e pai francês. Até seus 20 anos, viveu em Varsóvia, onde iniciou seus estudos em música. Em 1830, algumas semanas depois da guerra Russo-Alemã (também conhecida como a Revolta do Cadete), sua família se mudou para Paris e, desde então, Chopin não retornou à Polônia em função da Grande Imigração (WRIGHT, 2011).

Em Paris, embora vivesse no mundo da aristocracia e tivesse inúmeros amigos de diversas nacionalidades, Chopin sentia saudades de sua terra natal (esta era uma de suas facetas melancólicas) e, em função disso, se engajou em compor músicas de sua terra natal. No total são 59 *mazurkas*, um gênero inspirado nas músicas folclóricas dançantes da Polônia e 11 *polonaises* que são de caráter mais patriótico, inspiradas diretamente pelo sentimento de amor à nação e à sensibilidade perante as vitórias e derrotas bélicas do país (SAMSON, 1996). Como um precursor na incorporação do estilo nacional nas obras musicais, Chopin inspirou diversos músicos a fazer o mesmo, inclusive Smétana, que por sua vez foi uma presença bastante influente na vida de Dvořák.

3.2.2 República Tcheca: Smétana, Janáček

A República Tcheca, que durante o período do romantismo estava sendo governada pelo império Austro-Húngaro, teve pelo menos três compositores significativos que dedicaram uma parte de seu trabalho a uma “causa nacional”.

Não podemos deixar de mencionar o pan-eslavismo, que foi um movimento político-cultural importante no contexto da formação política de muitos países deste grupo. A República Tcheca em especial, sediou o primeiro congresso Pan-Eslavo em 1848, dentro de um contexto da emancipação perante os impérios austríaco e russo. (BECKERMAN, 1993) Neste contexto, Smétana, Dvořák e Janáček, cada um em seu tempo e a seu modo foram figuras significativas para a construção de uma música nacional, sobretudo nas óperas e no resgate das melodias populares.

Smétana fora o primeiro dos três a buscar aliar sua música à identidade Tcheca. O compositor, que teve um início de carreira pouco promissor enquanto pianista em Praga (pois era considerado uma réplica de Berlioz ou de Liszt), passou alguns anos de sua vida na Suécia, onde teve algum prestígio enquanto músico. Entretanto, mesmo não falando o Tcheco com fluência (pois a língua “nativa” do império austríaco era o alemão), ele desejava compor óperas que retratassem, na forma de drama, as histórias e os contos de seu país. Inspirado por Wagner ideologicamente, Smétana compôs diversas óperas e peças inspiradas pelo nacionalismo tcheco, dentre elas, a mais famosa *Ma Vlast* (minha pátria), que é um ciclo de seis poemas sinfônicos dedicados a lugares simbolicamente ligados à identidade Tcheca. (JACOBSON e KLINE, 2002)

A ópera que mais foi reproduzida e reconhecida até hoje é uma comédia. *Prodaná nevěsta* (em português “A noiva vendida”) é uma peça que trata de um casal de namorados que a despeito da ambição dos pais da moça que desejavam casá-la com um homem mais rico, ficam juntos. A peça foi fundamental na difusão da ópera Tcheca que, mesmo no próprio país, era pouco conhecida pelo grande público. Embora Smétana tenha se inspirado em Wagner no sentido de compor música nacionalista, a ópera tem um caráter cômico e menos dramático que as peças do compositor alemão. (CLAPMAN, 1972) Embora seu reconhecimento tenha sido lento e custoso, Smétana deixou um legado artístico tanto para Dvořák quanto para Janáček, que também tinham um senso bastante contundente de nacionalismo musical.

Leoš Janáček era, além de compositor, teórico musical, folclorista e professor. Nascido em 1854, na região histórica da Morávia, compôs uma parte significativa de sua obra inspirada por Dvořák e, principalmente, pela música folclórica Tcheca.

O compositor foi profundamente influenciado pelo folclore e pela música folclórica moraviana. Entretanto, sua diferença consiste na sua abordagem realista, descritiva e analítica, em relação ao material que ele ouvia, o que caracteriza um trabalho mais acadêmico. Janáček compôs mais de 150 acompanhamentos em piano para a música popular, entretanto, ao invés de ser totalmente imitativo, ele desenvolveu uma estética musical nova, baseada num estudo aprofundado dos fundamentos da música popular (ZEMANOVÁ, 2002, p. 8).

3.2.3 Hungria: Liszt, Bartók, Kodály

Franz Liszt, outro compositor que passou boa parte de sua vida longe do país em que nasceu, a Hungria, é amplamente conhecido por seu virtuosismo na técnica instrumental do piano que trouxe um legado bastante significativo para a execução do instrumento. Sua carreira musical, em seu início, foi parecida com a de Mozart: enquanto criança, demonstrou seu virtuosismo no piano e compôs algumas pequenas peças musicais com menos de 10 anos de idade. Ao ser apresentado aos aristocratas da corte vienense, concederam-lhe um subsídio para sua formação musical.

O músico, embora tenha se importado bastante com sua carreira como instrumentista, possui uma extensa obra, que inclui os *poemas sinfônicos* (*lieder*). Estas peças musicais que são óperas programáticas de um movimento que contém um elemento extramusical (pintura, poema ou romance) para acompanhar a apreciação e compreensão da peça. Atribui-se a ele a criação desta nova forma musical (GROUT e PALLISCA, 1994)

A música nacional está presente em suas diversas Rapsódias Húngaras, que são inspiradas na sonoridade e dinâmica das músicas de ciganos que ele, enquanto jovem, ouvia. Um fato curioso a ser mencionado é seu relacionamento com Richard Wagner, que teve início com o auxílio do primeiro para o segundo na carreira musical. Posteriormente, a filha de Liszt casou-se com o compositor alemão.

Outros dois músicos que não podem deixar de ser mencionados devido à sua importância diante da música nacional Húngara são Béla Bartók e Zoltán Kodály, que foram pioneiros na consolidação da etnomusicologia enquanto ciência. Ao contrário de Liszt (que nem húngaro falava), cuja estética “Nacionalista” ainda

estava fortemente atrelada aos círculos musicais de Viena e do romantismo aburguesado, Bartók e Kodály foram investigar canções e melodias populares dos camponeses da Hungria e Romênia em campo.

Despidos do Romantismo Nacionalista tradicional, a inspiração que conduziu o trabalho investigativo foi a de romper com os círculos musicais considerados elitistas e aburguesados. Botstein (1995, p. 12-13) afirma que Bartók, embora tenha sido influenciado pelo nacionalismo e pelo desejo de afirmar a identidade da “periferia” (termo utilizado por Adorno para definir a posição da sua música diante dos músicos do “centro” Vienense), acabou fazendo uma crítica contundente a modernidade ao pesquisar as músicas populares diretamente de seus tocadores. Para o autor, Bartók buscava conciliar uma visão antimoderna através de uma visão idealizada de natureza contra a modernidade artificial, massificada e urbana. Outro aspecto importante no pensamento musical de Bartók era o de “emancipação musical” das influências alemã e francesa.

3.2.4. Alemanha: Richard Wagner

Richard Wagner foi um dos músicos mais controversos e debatidos pela história da música e por outras áreas do conhecimento fora dela. Alvo de muitos ensaios sobre história, sociologia (“Em busca de Wagner, de Theodore Adorno) e filosofia (“O Nascimento da Tragédia”, de Friedrich Nietzsche, era praticamente uma defesa ao wagnerianismo), a obra de Wagner, especialmente suas óperas, possui um caráter que enaltece o “nacional” de maneira bastante explícita em seu programa. Em função disso, Adolf Hitler elegeu o compositor como um dos representantes da “grande música alemã” em função da simpatia que Winifred Wagner, nora de Wagner que assumiu a gerência do teatro e do festival de Bayreuth, nutria pelo Nazismo e pelo próprio Hitler.

Muito embora sua amizade com Mikhail Bakunin lhe tenha feito repensar como deveria ser uma nova de governo na Alemanha (voltada à expressão cultural do *Volks*) e tenha lhe custado anistia política por onze anos, ele passou a ser prestigiado, especialmente com a ascensão do rei Luís II da Bavária. Admirador da obra de Wagner, o rei pagou todas as dívidas do músico, além de lhe dar uma generosa pensão e prestígio das suas obras. (GROUT e PALLISCA, 1994)

Para que houvesse uma melhor exploração acústica da orquestra, Wagner solicitou a construção de um teatro que acolhesse todas as suas aspirações composicionais. O Bayeruth foi projetado para que o som se propagasse da melhor maneira possível. Da mesma maneira, outros teatros foram construídos na segunda metade do século XIX “[...] para abrigar as espaçosas sonoridades românticas, tais como o Concertgebouw, em Amsterdã (1887) e o Carnegie Hall, em Nova York (1891), e o Symphony Hall em Boston (1900).” (CAZNOK, 2008, p.73)

Theodor Adorno, crítico do nazismo, do fascismo e do antissemitismo, não nutria simpatia pelas obras de Wagner por algumas razões: os motivos eram constantemente repetidos, as peças, acompanhadas de programas, usavam de uma estética musical “desnecessariamente grandiloquente” para atrair os ouvintes e, principalmente, pela oposição total à visão da reforma cultural com base em princípios nacionalistas. (ADORNO, 2009)

3.2.5 Escandinávia: Sibelius, Nielson, Grieg

O Romantismo na Finlândia foi uma peça fundamental para desencadear de manifestações artísticas daquilo que era “autenticamente finlandês”. O fato do país ter pertencido a Suécia por quase seis séculos e, posteriormente, ao império Russo por um século, sucitou um orgulho nacional bastante intenso dentro da “pequena Finlândia” que, na verdade, é maior que a Inglaterra em termos de área (GOSS, 2009). Um dos nomes mais proeminentes deste período foi Jean Sibelius. O compositor, oriundo da minoria finlandesa que tem como língua materna o sueco, foi inspirado por Wagner a trabalhar com orquestrações a respeito de sua terra natal, embora não fosse adepto da técnica mais recorrente do compositor alemão: o *leitmotiv*. Mesmo tentando se afastar das técnicas composicionais do século XIX, ao longo do século XX sua música muitas vezes foi considerada “conservadora”, pois não estava acompanhando a tendência atonal da Escola de Viena. (STEIN e MARÉ, 2008).

Para Sibelius, a poética musical deveria ser mais espontânea e, como Beethoven, suas composições sempre tratavam de ideias, inclusive advindas da literatura e de canções populares, bem como do hostil ambiente natural cercado por gelo, lagos e lobos. Como exemplo, podemos citar as inúmeras obras inspiradas

pela epopéia *Kalevala* de Elias Lönnrot, que conseguiu reunir com coesão as narrativas e canções populares da Finlândia.

Seu compromisso com a promoção da identidade finlandesa era tão concreto que durante boa parte da sua vida, Sibelius recebia uma pensão do Estado. Seu prestígio foi enaltecido a ponto de seu aniversário de 50 anos (um marco significativo na cultura finlandesa) ter sido decretado como feriado nacional em 1915 (STEIN e MARÉ, 2008, p. 110).

3.2.6 Rússia: Rimsky-Korsakov, Mussorgsky, Borodin, Tchaikovsky, Stravinsky, Prokofiev, Shostakovich

Na Rússia, durante os anos de 1856 a 1870, um grupo nacionalista chamado o *Grupo dos Cinco* – composto por Mussorgsky, César Cui, Rimsky-Korsakov, Balakirev e Borodin – concentrou esforços na produção de música nacionalista. O nome fora dado pelo crítico musical Vladimir Stasov, que por sua vez era um admirador do romantismo nacionalista que se construía com as obras destes compositores.

Piotr Tchaikovsky se associou algum tempo a este grupo, produzindo três sinfonias com temáticas nacionais²⁰. Entretanto, a sonoridade de suas sinfonias era um constante intercâmbio entre técnicas de composição da Europa Continental e da Rússia. Sua *Abertura 1812*, que comemorava a vitória dos Russos sobre Napoleão é tão famosa quanto a *Abertura-Fantasia Romeu e Julieta*, cujos trechos são reproduzidos em inúmeros comerciais e filmes. Embora não tenha sido um “soldado artístico” de seu país em termos musicais (ele não era participante de uma insurgência nacional, tal como na República Tcheca, por exemplo), sua música foi alvo dos nacionalistas russos, mas, ao mesmo tempo, de músicos que viam um caráter internacionalista em sua obra.

Embora muito de suas obras gozem de ampla fama e reputação (além de *Romeu e Julieta* e *O quebra-nozes*, por exemplo), este cenário nem sempre foi presente na vida de Piotr Tchaikovsky. O compositor russo fora acusado muitas vezes de ter sido “corrompido” por uma estética musical do “Ocidente”, muito

²⁰ A sinfonia n. 01 é intitulada de “os sonhos de um dia de inverno”, a n. 02 “Pequeno Russo” e a n. 03 “Polonesa”.

embora musicologistas e até mesmo o próprio compositor afirmem que há uso de temas oriundos de músicas populares dos russos.

3.3. A ESTRATÉGIA DA MÚSICA NACIONAL

Após traçar este sucinto panorama da música romântica do século XIX (ainda poderíamos citar outros casos com um menor comprometimento a causas nacionalistas), nota-se que quando esta se alia à literatura, à imprensa e a publicidade, ela busca cativar seus públicos leitores do vernáculo nacional e a transformar uma massa de camponeses e iletrados em membros de um Estado, cuja relação com o povo era absolutamente diferente das monarquias dinásticas feudais. O agenciamento pela estrutura de poder tinha que vir de outra forma, além da coerção do poder bélico.

Um exemplo musical desta tradição pode ser visto na ópera “Os Mestres Cantores” de Richard Wagner. Esta obra, desde sua criação, apelou para o imaginário coletivo de “germanicismo” na população. Ao final da primeira guerra mundial, em 1924, no festival de Bayeruth (festival criado para Wagner executar suas “obras totais”), esta mesma peça foi tocada e durante o Terceiro Reich, Wagner foi um dos compositores mais lembrado e aclamado por Hitler, mostrando que o nacionalismo, se levado ao extremo (tal como ocorreu durante o nazismo), pode trazer grandes males para o mundo.

Adorno (2009, p. 297-298) aponta que o monopólio da “boa música” era uma característica bastante difundida pelos nacionalistas. A música aglutinadora de seus ouvintes era objeto de apreciação coletiva, seja nos teatros nacionais, seja em praças e paradas militares. As músicas associadas a estes grupos eram bastante utilizadas como instrumentos de cooptação popular pela burguesia nacional e os músicos, muitas vezes, eram os detentores e “protetores” desta cultura nacional. O autor também destaca que a estrutura de composição da música do período clássico foi reapropriada pelos nacionalistas para se converter em um modelo de Estado integral.

Criou-se, então, um totalitarismo sonoro-cultural, onde muitos músicos e compositores assumiram a postura de representantes da nação e as obras se tornam a manifestação de uma linguagem musical que, muitas vezes, é exibida

como objeto exótico em outros países. “Quanto mais a música se converte em um idioma que se assemelha ao linguístico, tanto mais ela se move junto às determinações nacionais.” (ADORNO, 2009, p. 299) Ou seja, a música, mais do que um mero passatempo, torna-se um instrumento ideológico da burguesia nacionalista.

Esta postura perante a música carrega consigo duas consequências: a primeira é o despertar dos ouvintes para a escala local, ou, no caso, para ouvintes estrangeiros, a exposição de uma sonoridade vinculada a um determinado local. Isto é importante tanto para o ouvinte local, que tem sua consciência despertada para o local de sua origem quanto para o ouvinte estrangeiro, que desperta seu ouvido para novas sonoridades. A segunda consequência, esta não muito benéfica para a arte, é a vigília do Estado sob o que é relacionado à sua identidade. Este controle pode aniquilar ou estagnar tanto as formas plásticas quanto às musicais. Adorno aponta os riscos da música romântica nacionalista:

Aquilo que no século XIX era um baile de máscaras, um disfarce ideológico, prepara-se no folclorismo para a austeridade sangrenta e fascista de uma mentalidade musical que menospreza a universalidade e incute barbaramente sua própria limitação como lei suprema [...] (ADORNO, 2009, p. 315)

O que poderia (ou deveria) ser espontâneo torna-se ratificado por padrões estéticos limitados pelo grupo étnico ou nacional que acabam se tornando estereotipados por compositores que não possuem vínculo ou “conhecimento de causa” das sonoridades que reproduzem. Muitas vezes a música popular ou folclórica perde sua beleza e espontaneidade quando sai do universo em que foi composta para adentrar nos domínios da Nação, sobretudo quando dissemina os valores competitivos e as mensagens totalitaristas do nacionalismo do século XIX.

Entretanto, nem toda música e, mais importante, nem todo *músico* nacionalista teve esse propósito agenciador de manipulação “maligno”. Smétana, Dvořák e Janáček, por exemplo, tinham o propósito de despertar seus conterrâneos para uma consciência Tcheca que emancipasse seu povo do império Austríaco, através do enaltecimento da cultura da Bohemia. Um exemplo claro do resgate folclórico de Dvořák pode ser ouvido no conjunto de pequenas peças chamado de *Slavonic Dances*.

Por outro lado, Bohlman (2004, p. 20) nos alerta que a escolha pela música nacionalista de Dvořák poderia ter deixado sua voz no esquecimento quando colocado ao lado de toda a produção musical da Europa Central. Seu objetivo era

mostrar à Europa que, embora não fosse reconhecida, existia uma nação tcheca que desejava independência.

Apesar de usar a música popular para promover uma visão de uma nação tcheca independente, Dvořák não era considerado exagerado e nem escravo de uma causa política. Como veremos posteriormente, o músico delineava algumas características musicais que distinguiram um grupo étnico dos demais e fazia uma nova melodia a partir delas, controlando os impulsos nacionalistas e empregando as melodias populares para servir seus fins ao invés dos fins de outrem.

Já no caso de Richard Wagner, mencionado anteriormente, a situação se inverte: ele, ao lado da burguesia, cria “desesperadamente” uma “arte total” que seria a representação musical de elementos do folclore germânico. Segundo Adorno (2009, p. 318), Wagner seria o grande “feiticeiro”, o “Klingsor dos Klingsors” que visava persuadir o mundo inteiro acerca da supremacia do povo alemão.

Este ímpeto nacionalista (e antissemita), aliado a um “retorno” ao cristianismo, fez com que Nietzsche, anteriormente um amigo e admirador, transformasse-o em um dos alvos de fortes críticas pessoais, as quais podem ser lidas na obra *Nietzsche contra Wagner*. Adorno acompanha o filósofo em sua crítica ao compositor, reforçando que o compositor criou um mundo imagético coletivo que manipulava as massas.

A música certamente não escapa de apropriações ideológicas e, analisando os exemplos de Dvořák e Wagner, uma música nacional, confirmando as críticas apontadas por Adorno, foi utilizado para fins políticos, semelhantes, porém com práticas totalmente opostas. Mitchell aponta a relação entre cultura, poder e construção de significados, a partir da ótica dos detentores deste poder de forjar identidades:

[...] A “cultura” é um sistema de diferenciação e um sistema de reprodução social; também descobrimos que ela não é inocente diante das intenções ponderosas de indústrias específicas, formações sociais e até certas pessoas cujo trabalho consiste, majoritariamente, em separar e ordenar, construir e produzir os artefatos que denominamos de “cultura. (MITCHELL, 2000, p. 287)²¹

²¹ Tradução livre. No original: “ ‘Culture’ is a system of differentiation and a system of social reproduction; and we also found that it is not innocent of the powerful intentions of specific industries, social formations and even certain people whose very job it is to differentiate, control, sort and order, to construct meaning, and to produce the very artifacts that we call ‘culture’ ”

O que nós denominamos de cultura e cultural engloba muito mais práticas e lutas do que imaginamos. Mitchell (2000, p. 289) aponta que processos, produções e práticas que variam desde disputas econômicas até representações políticas perpassam pelo “cultural”. Associar “cultura” com um grupo social ou com um determinado território é um ato de poder, de inclusão e de exclusão de indivíduos. E, justamente, para criar uma coesão social através da música, Dvořák, em sua Nona Sinfonia tentou incorporar elementos estéticos estadunidenses de origem negra e indígena.

A arte, então, passou a ter um caráter teleológico, ou seja, passa a suprir as expectativas de determinados grupos sociais. Ao invés de deixar que sua visão de mundo floresça, Dvořák forçou-se a vender um produto que estivesse nos “moldes” e “garantias” de transformar os indivíduos em homem-massa. Outra hipótese possível de ser levantada sobre a música nacionalista é que ela tornou-se uma das primeiras formas de música de consumo que, para Adorno (2009, p. 124) é disciplinar e não oferece nenhum espaço para outros modos de comportamento.

Adorno (idem, p. 1) afirma que na sociedade em massa da modernidade a promessa de liberdade, morta, foi cegada pela “sociedade em massa” manipulada pela alienação do trabalho e pela indústria cultural. O totalitarismo, por coincidência, é uma característica ideológica que deve ser reforçada no nacionalismo, que, por acaso, teve sua gênese no século XIX, época em que, justamente, o romantismo e a valorização do lirismo estavam em plena “moda”, o que é uma contradição. Como pode haver uma aliança entre uma arte libertadora de representações, a música e uma ideologia manipuladora de identidades múltiplas onde um dos principais dos elementos é a representação social?

Por outro lado, existe uma visão que se separa da Teoria Crítica Adorniana e parte para uma abordagem mais voltada ao estabelecimentos de acordos sociais proposta por Habermas (2002), onde as pessoas, enquanto coletividade que produz e ouve a música nacional, também podem agir diante do fenômeno do nacionalismo. Bohlman (2004, p. 10) afirma que as nações são entidades coletivas e que a música – sobretudo na época em que não havia meios de reprodução do som através de aparelhos – frequentemente requer a presença e a ação de pessoas para executar esta representação da voz do povo na música.

O Nacionalismo, neste sentido, é mais do que mera ideologia, é uma prática social incorporada pelas pessoas que se identificam com o estereótipo nacional e defendem esta lealdade perante esta nova forma de poder, que pode sofrer a resistência ou o consenso da população. A identidade com o Estado-Nação precisa ser nutrida. O projeto político do Estado-Nação substituiu identidades regionais e locais e lealdade por uma identidade nacional, bem como um investimento nele. A invenção de tradições nacionais, costumes e feriados têm sido uma parte integrante das práticas populares que legitimam o ideal do Estado-Nação.

Uma das possibilidades de interpretação sobre as implicações do período romântico é a de que a música tem o potencial de modificar as formas vigentes de pensamento – romper com a forma sinfônica, por exemplo – e projetar novos modelos de perceber a realidade. Entretanto, quando esta forma é capturada pelo estado, sua força transformadora se perde. De modo geral, o estado se opõe a este tipo de comportamento musical. O Brasil, por exemplo, chegou a criminalizar a capoeira e o choro – a não ser quando ele fazia uso da música para unificar o país culturalmente, tal como ocorreu com o samba e o Carnaval.

Dvořák tenta atribuir capital simbólico à música estadunidense a partir de uma dupla perspectiva: de um lado, Dvořák retifica a música negra e indígena dentro de um padrão estético palatável e considerado belo pela aristocracia do país, que já tinha seu gosto musical “conformado”, em parte, pela disseminação da música da Escola de Viena. Ou seja, a categoria de “boa música” (ou como Adorno pretensiosamente denomina de “alta cultura”) está subjugada à estética musical de uma tradição musical.

Na música, percebemos o caráter colonizador da narrativa eurocêntrica de mundo. Mesmo num país que se desvinculou da “velha Europa”, existia a aceitação da herança musical deste continente. O capital simbólico presente na música e na cultura das sinfonias nacionais foi um fator crucial para que Jeanette Thurber contratasse Antonin Dvořák. Bourdieu nos mostra que

A nomeação oficial, isto é, o ato pelo qual se outorga a alguém um título, uma qualificação socialmente reconhecida, é uma das manifestações mais típicas do monopólio da violência simbólica legítima, monopólio que pertence ao Estado ou a seus mandatários. [...] Enquanto definição oficial de uma identidade oficial, ele liberta seu detentor da luta simbólica de todos contra todos, impondo a perspectiva universalmente aprovada. (BOURDIEU, 2004, p. 164)

Dvořák era, então, o “expert” em composição nacionalista contratado pela burguesia nova-iorquina. Ele possuía as qualificações necessárias para a tarefa para qual foi incumbido. Compor uma música nacionalista não é uma prática científica, mas é importante, como em toda obra, pensar nos valores que ela promove. No caso da *Sinfonia nº 09*, Dvořák queria promover a criação de uma escola musical estadunidense, bem como criar uma tradição etnográfica a respeito de música. Inspirado por suas experiências na república Tcheca, ele afirmou que a fonte de inspiração para a música de um país deveria vir de suas vozes internas e únicas. Naquele caso, as vozes eram dos indígenas e dos negros. A ideia de incorporar a população é importante para preservar a diversidade musical, através da promoção da música local.

Contudo, há problemas com esta transposição. O primeiro deles é a opressão da estética dos povos originários que é transformada em valor simbólico para o ouvido musical do burguês e do aristocrata. Em outras palavras, a melodia negra, por exemplo, é apropriada pelo músico qualificado (no caso, Dvořák) que transforma em uma melodia exótica, dentro do espectro harmônico, melódico, ritmo e timbrístico, aos quais seu público está acostumado.

O segundo trata da tentativa de homogeneizar o gosto e a experiência musical. Na falta de liberdade, os “clichê[s] de esplendor conciliante[s]” (ADORNO, 1997, p. 225) do Estado forte e unificado são amplamente difundidos. A burguesia local, ciente do fator cultural, conhece o poder de comunicação de valores e identidades que uma obra de arte possui. Portanto, o Estado passa a fazer uso da arte romântica para se autopromover dentro do imaginário popular. Através de uma *racionalidade instrumental* (BAUMAN, 2005, p. 55), busca se juntar aqui e acolá algumas peças para a “montagem” de um quebra-cabeça complexo chamado “identidade nacional”.

Atualmente é difícil não encontrar uma postura ambivalente com relação à música nacionalista. Algumas pessoas se identificam e gostam, porém, a maioria não a incorpora em seu repertório pessoal. Algumas pessoas procuram enxergar os pontos positivos da coesão social; por outro lado, toca-se na questão da falta de visibilidade de minorias e migrante. Há momentos em que a identidade liberta; em outros contextos, ela oprime quem não se molda em seu “tipo ideal”.

4. OS ESTADOS UNIDOS E A SINFONIA DO NOVO MUNDO DE ANTONIN DVOŘÁK

Em termos da construção nacional, os Estados Unidos representam um caso à parte. Tendo sido originado como uma colônia inglesa em espaço indígena, a transformação do território e de sua sociedade aconteceu através da imigração irlandesa, alemã e italiana e, aos poucos, se sobrepondo a uma sociedade escravocrata, junto com a inclusão de outros territórios de história espanhola e francesa. Assim, a construção nacional era extremamente difícil devido a sua interculturalidade. No auge da imigração da Europa central e oriental no final do século XIX, Antonin Dvořák foi convidado para os Estados Unidos e compôs lá a Sinfonia nº 9 (ou Sinfonia “do Novo Mundo”). Ela é tida como uma de suas obras mais brilhantes e importantes. A composição fora escrita sob a encomenda de Margaret Thurber, uma capitalista burguesa que lhe forneceu um salário, o cargo de diretor do conservatório nacional de música dos Estados Unidos e a missão de fornecer as bases de uma identidade musical deste país.

Neste capítulo, a sinfonia será analisada como expressão do novo nacionalismo em formação, por dois pontos de vista: o extramusical e o intramusical, que serão explicados em suas respectivas seções. Conforme fora apontado na introdução deste trabalho, esta separação é feita de maneira artificial, com fins de pesquisa e análise. Contudo o extramusical e o intramusical estão imbuídos em um único fenômeno: a peça musical.

4.1 ANÁLISE EXTRA-MUSICAL

A análise extramusical consiste em envolver os conteúdos que estão fora do escopo da música propriamente dita. No caso da sinfonia de Dvořák, trataremos do contexto social e político dos EUA, a biografia concernente à escolha e vinda de Dvořák para os Estados Unidos e as inspirações e referências utilizadas para compor a sinfonia. Ainda, por fim, tentaremos investigar sua repercussão na cena musical e na sociedade estadunidense.

4.1.1 O contexto social e político dos Estados Unidos

Compreender o cenário político e social dos Estados Unidos no momento da criação e estreia da sinfonia é uma parte fundamental da explicação de sua encomenda e existência. Para isto, buscamos destacar dois períodos importantes que envolvem a construção do nacionalismo estadunidense. O primeiro período corresponde ao de reconstrução pós-Guerra Civil e o segundo, ao qual se dará mais destaque, concerne à *Era Dourada* (em inglês, Gilded Age). Esta recebeu seu nome em função de um texto de Mark Twain, escritor cuja obra é, até hoje, divulgada e lida nas escolas estadunidenses. Cashman (1993, p. 17) explica que Twain cunhou este termo em função de sua visão satírica e crítica do cenário político estadunidense que, paralelamente, produzia riqueza e corrupção.

Anderson (2008, p. 85) aponta que o nacionalismo oriundo do novo mundo (leia-se dos impérios hispânico e português, além das colônias do norte) teve outras motivações para existir, por isso, problemas como língua e consciência de identidade não eram um problema. A terra estava definida e já tinha seus donos. O que faltava, no imaginário dos colonos, era expulsar a metrópole, a maior das inimigas. Por parte dos Estados Unidos, isto impulsionou um profundo desejo de se separar da Inglaterra, pois a relação metrópole-colônia era desfavorável para os comerciantes e industriais estadunidenses. Consequentemente, com a ajuda da França, inimiga de longa data da Inglaterra, os colonos declararam independência em 1776.

As treze colônias iniciais se expandiram depois para o oeste e diversos estados foram incorporados ao comando dos anglo-saxões. O Norte dos E.U.A. permaneceu com sua ênfase na indústria e no mercado financeiro, ao passo que o Sul era majoritariamente agrário, com mão-de-obra escrava. Em função dessas diferenças, havia diversos conflitos legislativos e fiscais, o que custou uma guerra civil dentro da próspera América (1861-1865).

O conflito abalou profundamente a crença na união do país, a despeito de todos os esforços que Abraham Lincoln e seus seguidores fizeram para manter a paz. Durante este período, a própria existência dos Estados Unidos estava em jogo, bem como o tipo de nação que eles iram ser. O destino civil dos negros estadunidenses do sul também foi alvo de disputa entre o norte e o sul, muito

provavelmente o grande motivo que segregava as aristocracias das respectivas regiões (BURTON, 2006).

Posteriormente, o país se reergueu e adquiriu da Espanha, nem sempre de forma legítima, as colônias do Texas e da Califórnia, além de ter recebido um número considerável de imigrantes da Europa. As guerras entre os impérios europeus e a escassez econômica na Europa promoveram uma imigração em massa de imigrantes oriundos principalmente do império austríaco e russo, como também da Alemanha. O que vemos nos EUA, portanto, é uma nação recém-recuperada de uma guerra que dividiu o país que, concomitantemente, abriga grupos populacionais totalmente distintos, vivendo uma prosperidade econômica, a despeito dos dois “pânicos” (1873 e 1893) que precederam a grande depressão de 1927, e um crescente poder bélico.

Nas cidades do norte, apesar de duas crises econômicas que afetaram a economia no século XIX, o poder da sociedade industrial emergente era visível tanto nos prédios de aço (os primeiros arranha-céus) quanto em bairros de trabalhadores industriais que viviam em péssimas condições de vida. A plutocracia industrial estava interessada em invenções, inovações, indústria, imigração e, posteriormente, no imperialismo, que parecia ser a solução para a expansão comercial e militar dos Estados Unidos, que buscavam tomar medidas drásticas para se reerguer dos pânicos econômicos de 1873 e 1893. Neste momento, a atividade econômica da ferrovia teve importância tanto financeira quanto de integração nacional com as construções das linhas transcontinentais ao longo do país. Cashman (1993) afirma que esta atividade forneceu um grande aporte financeiro aos donos destas companhias e também ao setor industrial que passou a escoar sua produção com mais agilidade.

As figuras subsequentes exibem a expansão ferroviária ao longo do século XIX. Podemos observar o alto investimento realizado neste setor, o que gerou uma das primeiras bolhas econômicas nos Estados Unidos. O efeito territorial dessas ferrovias, contudo, era uma integração geográfica que aproximava, às vezes de forma dramática, os diferentes grupos étnicos e sociais, como grupos colônias, recentes imigrantes, indígenas e afro-descendentes (FIGURAS 05, 06 e 07).

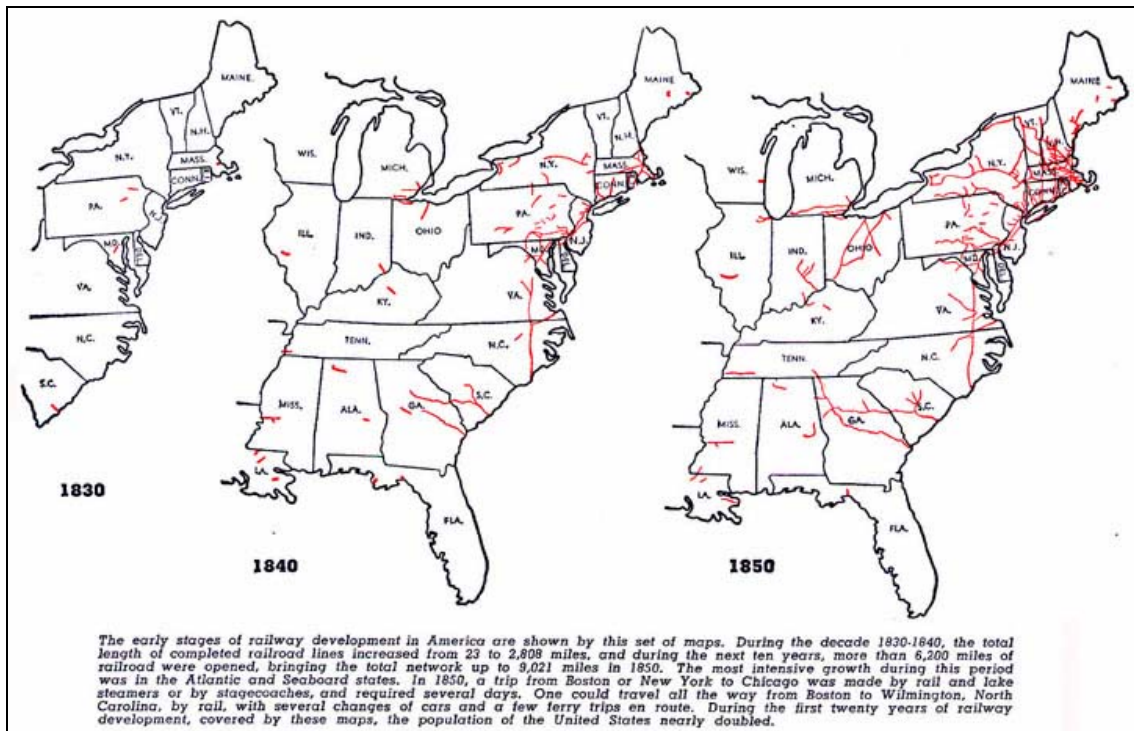


FIGURA 05: Coleção de mapas com o crescimento das ferrovias entre os anos de 1830 e 1850.
FONTE: CENTRAL PACIFIC RAILROAD, 2012. (Acesso em 29/05/2012)

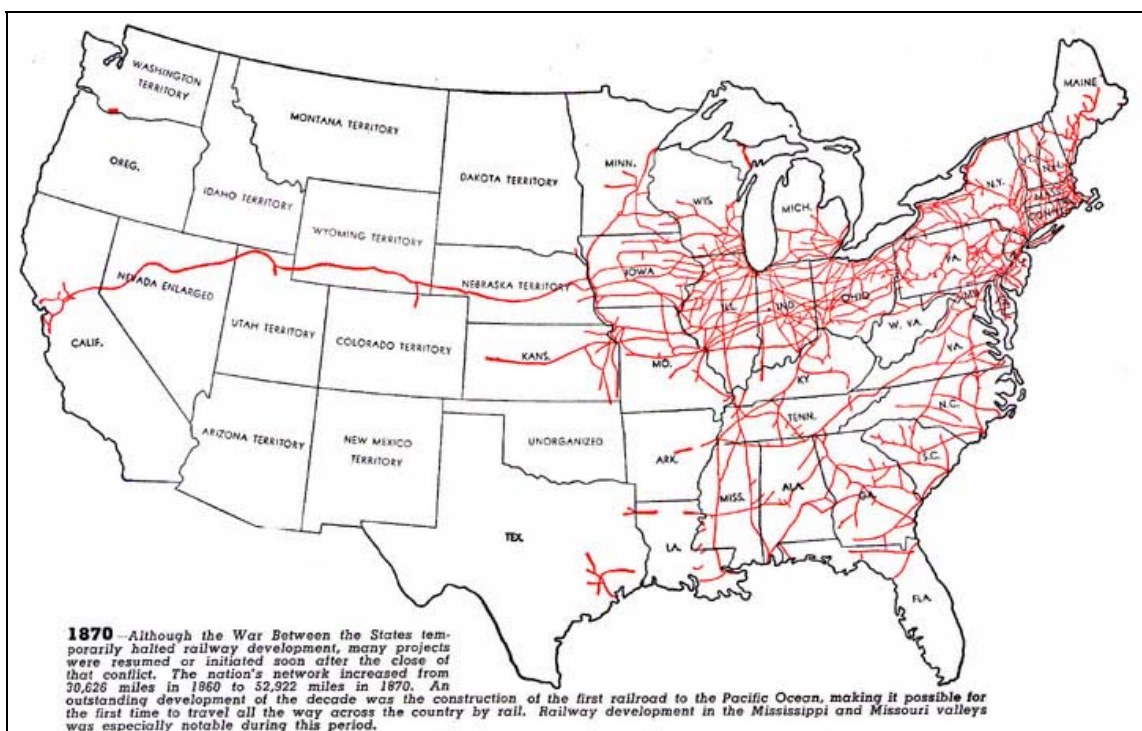


FIGURA 06: Mapa da malha ferroviária estadunidense na década de 1870. Autor desconhecido.
Fonte: CENTRAL PACIFIC RAILROAD, 2012. (Acesso em 29/05/2012)

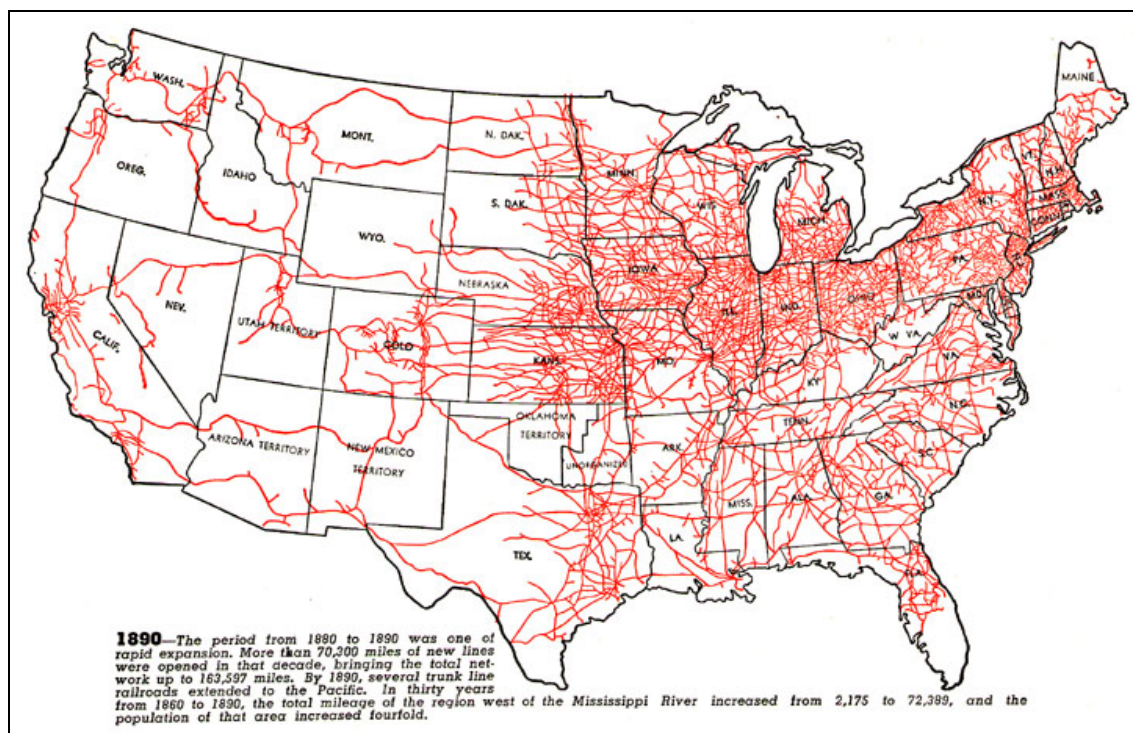


FIGURA 07: Mapa da malha ferroviária estadunidense na década de 1890. Fonte: CENTRAL PACIFIC RAILROAD, 2012. (Acesso em 29/05/2012)

Durante a era dourada, o setor industrial prosperou, mas na perspectiva de Cashman (1993), o assassinato do presidente Abraham Lincoln fez uma grande sombra pairar sobre o futuro dos Estados Unidos. O que era para ser uma era de ouro baseada nas oportunidades da indústria tornou-se, nas palavras de Mark Twain, uma “era dourada, com ouro falso e baseada em culpa”.²²

Entretanto, isto não impediu que a reconstrução fizesse dos Estados Unidos um país economicamente unido, com sua riqueza compactada na indústria. A república se transformou em um império industrial que permitira, inclusive, que Roosevelt adotasse a política do *Big Stick*²³, posteriormente. A riqueza mineral dos Estados Unidos (carvão, ferro, petróleo, ouro e prata) possibilitou, juntamente com o sistema de ferrovias, o contingente populacional crescente, o avanço em tecnologia (telefone e eletricidade, por exemplo) e a gerência e administração industrial que trouxeram um crescimento econômico sem precedentes. Esta prosperidade econômica e tecnológica também chegou ao campo, o que fez com que os

²² O autor fez um jogo de palavras com o original em inglês: “what should have been a golden age with industrial opportunities, turned out, instead, *to be gilded and guilt-ridden*” (TWIN, apud CASHMAN, 1993, p. 46, grifo nosso)

²³ *Slogan* usado pelo presidente estadunidense Theodore Roosevelt para descrever o estilo de diplomacia empregada como corolário da Doutrina Monroe, a qual especificava que os Estados Unidos da América deveriam assumir o papel de polícia internacional nas Américas.

agricultores também pudessem adquirir os bens manufaturados (CASHMAN, 1993, p. 47-51). Desta forma, podemos afirmar que houve um mutualismo econômico equilibrado entre campo e cidade.

No ambiente urbano, as transformações eram visíveis em termos de arquitetura: a madeira foi substituída pelo ferro e o ferro foi substituído pelo aço. Os prédios passaram a “arranhar o céu” e os ricos capitães de indústria começam a aparecer nos jornais. Considerados os “baron robbers”, muitos empresários foram alvo de crítica por parte dos jornais da época.

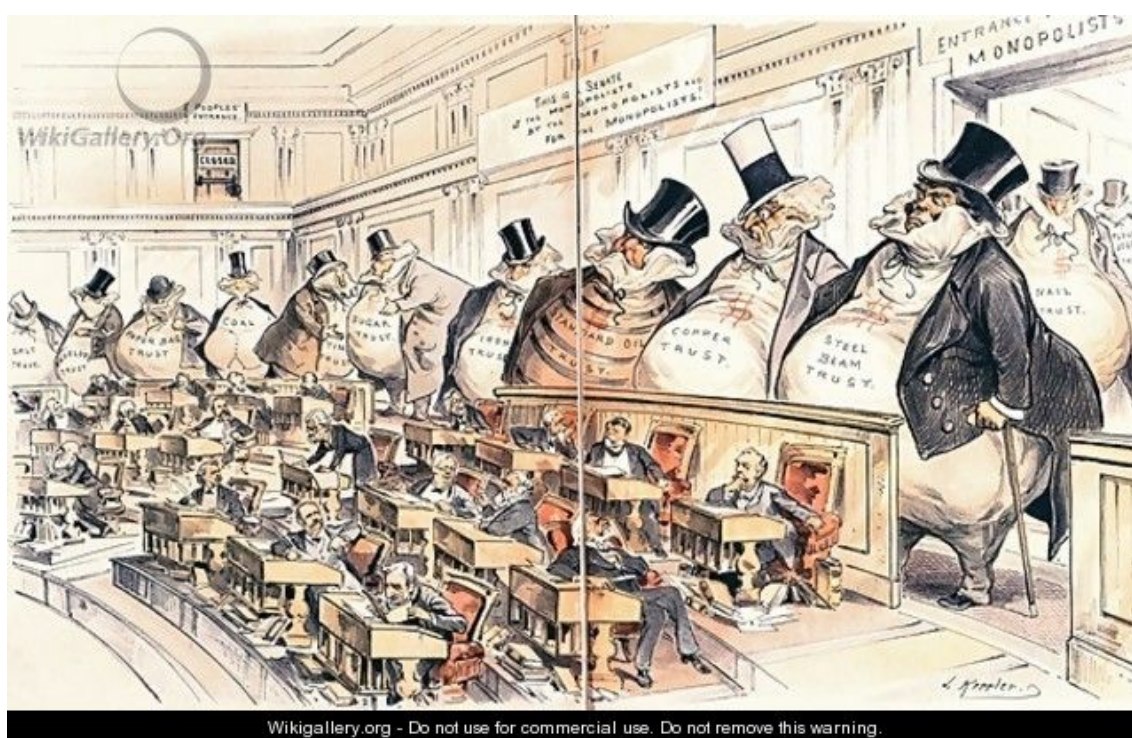


FIGURA 08: Este cartum político foi desenhado por Joseph Keppler em 1889 e ilustra o poder do lobby industrial no Senado estadunidense. “Os chefes do senado” eram os industriais que se deixavam o governo submisso a suas vontades. Durante esta época, o poder econômico destas corporações foi alto a ponto de organizarem trustes, que eram acordos feitos entre empresas do mesmo setor para evitar a flutuação de preços de seus produtos, o que posteriormente inspirou a promulgação da lei Antitruste. Fonte: WIKISPACES, 2012.

Em Nova York, a circulação de dinheiro era particularmente alta em função das inúmeras sedes de instituições financeiras, as quais eram as principais responsáveis pelo gerenciamento da riqueza produzida pelos minerais encontrados no oeste, bem como pelas jazidas de ferro e carvão. O aço passou a fazer parte do cotidiano da cidade e, a partir dele e do ferro, os primeiros arranha-céus foram construídos. Além disso, Nova York era um centro de exportação dos bens industriais e agrícolas. Os portos também eram um ponto de concentração de

imigrantes, pois a maioria dos navios transatlânticos (inclusive o de Dvořák) atracava nos portos da cidade. O setor mercantil perdeu um pouco de destaque, pois fora descentralizado em outras regiões do país. Por outro lado, o entretenimento tornou-se um nicho de riqueza que se tornou único na região da Nova Inglaterra. Dentre os muitos teatros que abriram com a riqueza proveniente da indústria, das ferrovias e da mineração, o Carnegie Hall, que até os dias de hoje é um importante marco na indústria do entretenimento, fora construído em 1891 com os fundos de filantropia de Andrew Carnegie, empresário do ramo de aço.



FIGURA 09: Carnegie Hall em 1891. FONTE: CARNEGIE HALL, 2012.

Desta maneira, Nova York tornou-se o centro principal das linhas de expansão do comércio e um ponto de encontro das culturas dos Estados Unidos, num até então pouco conhecido policulturalismo de uma cidade ex-colonial. Assim, a questão de um centro de um nacionalismo parece irônico, tendo em vista a permanente globalização exatamente dessa cidade dos Estados Unidos.

4.1.2 Antonin Dvořák e o Novo Mundo



FIGURA 10: Retrato de Antonin Dvořák.
FONTE: NÁRDONÍ MUZEUM, 2012.

Com o intenso avanço da Indústria nos Estados Unidos e um grande aporte de capital se estabeleceu, junto com ele, uma plutocracia a quem interessava manter este processo, inclusive os processos expansivos das ferrovias e depois

rodovias, além de uma formação cultural do país, num processo de compressão do tempo-espço.

Esta nova configuração geográfica, junto com a prosperidade econômica fomentou o nacionalismo e o isolacionismo estadunidense, que foram, também, medidas para fortalecer a economia interna. Entretanto, devemos compreender que existe uma vontade política por trás deste nacionalismo, a qual coincide com uma vontade de manter a comunidade operária sob o controle dos capitães de indústria (um dos grandes ícones deste período, por exemplo, era Henry Ford). Desta época também podemos destacar a formação de sindicatos (Labor Unions) a partir de 1870, a *new immigration*²⁴ e a rápida urbanização (com os famosos arranha-céus de cidades como Nova York, Philadelphia e Chicago), bem como as primeiras manifestações de sufrágio universal.

Conforme nos aponta Horowitz (1993, p. 92), a cidade de Nova York tornou-se neste momento um centro musical da música clássica nesta época: a Orquestra Filarmônica de Nova York possuía abundância financeira e prosperidade artística, fazendo com que a orquestra estivesse com bons instrumentistas e cantores à disposição. Os teatros e casas de concerto da cidade hospedavam estreias mundiais importantes. A ópera e o concerto eram mais do que hábitos ritualistas: faziam parte da resposta necessária a necessidades emocionais e estéticas da população urbana.

²⁴ Uma onda de imigração que consistia de dois grupos distintos: fazendeiros ricos que procuravam por terras novas e baratas e camponeses e desempregados que buscavam o “american dream” em carvoarias, minas e fábricas. Poucos destes imigrantes foram para o Sul, que continuava com sua base agrária e mais pobre. Um contingente de destaque é o de Chineses, que construíram a rodovia do leste ao oeste em péssimas condições de trabalho. Outro grupo estrangeiro de relevância nos Estados Unidos era o de latinos de terras espanholas recém-adquiridas, seja na base da compra, seja na força.

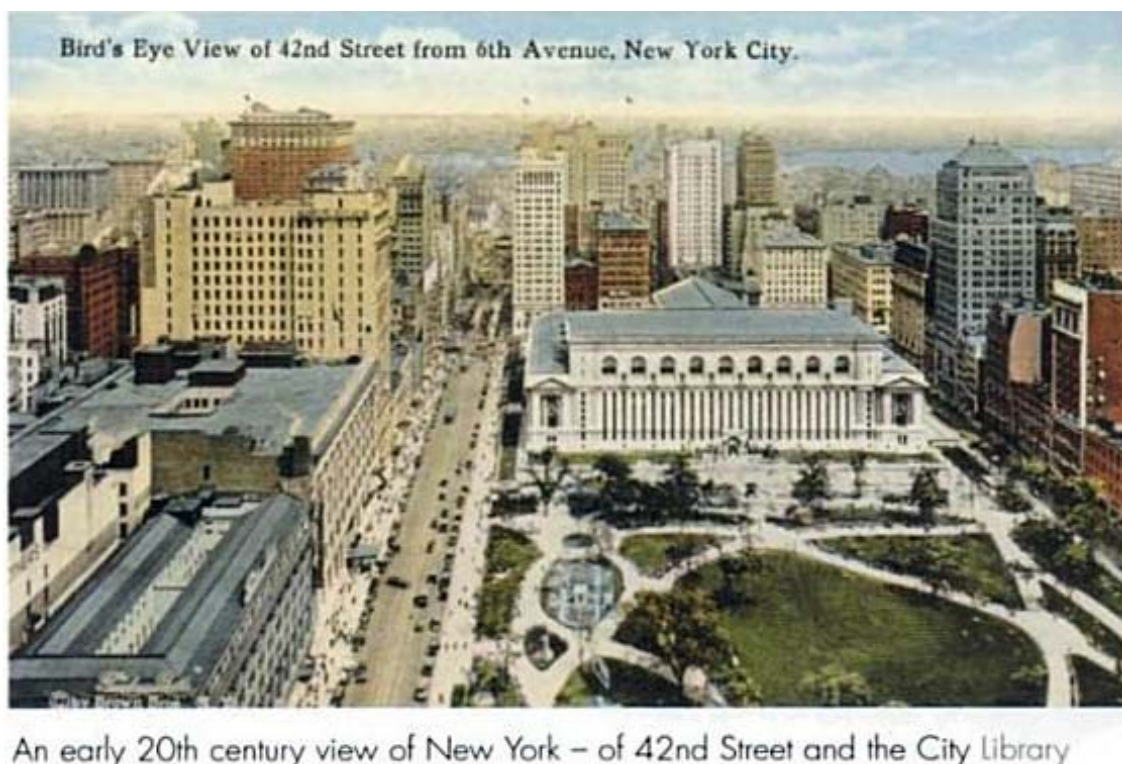


FIGURA 11: Ilustração de uma vista do início do Século XX, da 42nd Street e da Biblioteca Municipal de Nova York
 FONTE: HOLNOKA, 2004, p. 125.

Uma das mulheres da nova classe plutocrática industrial era Jeanette Thurber (filha do imigrante e violinista dinamarquês Henry Meyers), esposa do rico comerciante de alimentos Francis Beattie Thurber, cuja empatia com a causa de promover uma cena musical do país acarretou no financiamento de importantes iniciativas em prol da música estadunidense. A Companhia Nacional de Ópera (American Opera Company) foi fundada em 1885²⁵ e, no mesmo ano, o Conservatório Nacional do país.

Jeanette fora membro do conservatório de Paris e investiu tempo e dinheiro na contratação do maestro húngaro Anton Seidl, que se tornou o músico mais prestigiado de Nova York e de outros profissionais importantes da música: o pianista Rafael Joseffy; os compositores Horatio Parker (futuro reitor da Universidade de Música de Yale); e Rubin Goldmark (fundador do departamento de composição da Julliard School, universidade de música mais prestigiada dos Estados Unidos). Além deles, os críticos James Gibbons Huncker e Henry Finck ensinavam piano e iniciação à música, respectivamente.

²⁵ A iniciativa não durou 2 anos. Para o maestro Seidl, enquanto não houvesse um movimento em prol de óperas no idioma vernacular, este cenário não iria mudar.

Rubin (1990, p. 295) investigou com detalhes o papel de Jeanette Thurber na abertura do conservatório. Dentre os nomes que apoiaram a iniciativa estavam os do empresário Andrew Carnegie (que dá o nome ao Carnegie Hall), William K. Vanderbilt, Joseph W. Drexel e August Belmont. O objetivo do conservatório, que seguia os padrões do conservatório de Paris, era o de fomentar uma “escola nacional” de música.



FIGURA 11: Retrato de Jeanette Thurber.
FONTE: NÁRDONÍ MUZEUM, 2012.

A iniciativa de Thurber não só prestigiava a criação de uma escola musical de qualidade técnica, mas também incentivava a democracia e a igualdade entre mulheres, negros e portadores de necessidades especiais. Os grupos mencionados ganhavam bolsas especiais de incentivo à educação musical (HOROWITZ, 1993, p. 93). Para promover fundos mais substanciais ao conservatório, Jeanette Thurber chegou a solicitar ao Congresso Nacional que subsidiasse a instituição. O pedido foi

atendido em 1891, com a *Congressional Empowerment Bill* do mesmo ano. Esta mesma lei dava autoridade jurídica de formação de uma música nacional e de títulos de doutor em música, tamanha era sua reputação e a motivação política da presidente do Conservatório.

Além de Jeanette Thurber, Henry Kreibel foi outra personalidade importante para a vinda de Dvořák para os Estados Unidos. Um autodidata em termos de etnomusicologia, o amigo íntimo de Seidl pesquisou intensamente sobre as músicas nacionalistas da Europa e encontrou manifestações da junção da música clássica com a popular dos estados Unidos entre os Maguiares, Eslavos, Escandinavos, Russos, Orientais e Americanos Nativos. Sua pesquisa gerou um livro de 155 páginas de registros de “plantation songs”²⁶ (ibidem, p. 94).

Antes destes músicos, o compositor mais famoso dos Estados Unidos era Alexander MacDowell, que possuía o mesmo estilo de composição que os românticos alemães (HOLNOKA, 2004, p. 92).

A contratação de Dvořák no ano de 1892 aconteceu após a saída do primeiro diretor do Conservatório Nacional, o barítono belga Jacques Bouy. Thurber, ao saber do passado humilde e das motivações nacionalistas e igualitárias de Dvořák, ficou interessada em contratá-lo. Para isto, ofereceu ao compositor um exorbitante salário de quinze mil dólares estadunidenses para cada dois anos. Relutante, Dvořák não queria sair de sua terra. Então, Thurber ofereceu um maior salário e enviou emissários e inúmeras cartas de seu país até que o compositor concordou em deixar sua residência em Praga para chegar em Nova York em setembro de 1892 como diretor do Conservatório de Nova York (HOROWITZ, 1993, p. 95).

Em uma das cartas escritas por Dvořák a respeito de seu papel no conservatório, ele demonstra consciência das expectativas depositadas em sua presença nos Estados Unidos:

[Os] Americanos têm grandes expectativas sobre mim e a principal delas, o que eles afirmam, é mostrá-los uma terra prometida e um reino de uma arte nova e independente, isto é, criar uma música nacional. Se a pequena nação tcheca pode ter tais músicos, segundo eles, por que eles mesmos não podem também tê-los, considerando a imensidão do país e da população? (DVOŘÁK s/d, apud HOROWITZ, 1993)²⁷

²⁶ Música cantada pelos negros nas fazendas do sul dos Estados Unidos.

Portanto, além de ensinar e conduzir concertos, esperava-se que Dvořák fosse o precursor de uma música nacional estadunidense. Mesmo um representante de uma pequena nação dentro do Império Austro-Húngaro, Dvořák era visto como um candidato adequado a este posto. Apesar de todo o prestígio que o compositor teve, sua contratação foi laboriosa e difícil. Muitas cláusulas foram renegociadas e o compositor fez inúmeras exigências para ter mais liberdade, tempo livre e isenção de ônus caso as cláusulas do contrato não fossem cumpridas em função de fatores de força maior (CLAPMAN, 1967).

Dvořák morou próximo ao conservatório e tentou se manter fiel a seus hábitos e próximo de sua família. Recluso, pouco participava da vida musical em Nova York e manteve seus esforços bastante focados em seu papel no conservatório e na composição da Sinfonia Americana.

Hollander (1941) afirma que como Dvořák era um representante e um músico do povo que era permeado por músicas populares de tavernas dos vilarejos da Bohemia. Assim, ele corresponderia às expectativas de Thurber tanto com o conservatório quanto com a música estadunidense em relação a construção de uma música nacional, mas em relação à Bohemia. O autor também destaca a importância da terra natal para a formação musical do compositor:

A paisagem Boêmia expansiva e idílica, a vida simples, patriarcal e digna do povo tcheco, os ritmos ligeiros e a sonoridade melodiosa, sensual e efusiva dos boêmios: são estas as coisas que formaram a alma artística de Dvořák. (ibidem, p. 197, tradução livre)²⁸

Nesta perspectiva da sua região de origem, a arte de Dvořák foi inspirada pela música de Briedich Smétana. Especializado em ópera e música programática, este compositor tomou interesse pelo círculo musical de Liszt e Wagner que endossavam o valor de suas respectivas pátrias. Smétana transferiu essas ideias para o ambiente do nacionalismo tcheco buscando ser um porta-voz do folclore desta região (que ainda pertencia ao Império Austro-Húngaro), sobretudo nas óperas. Dvořák permanecera muito tempo sob sua influência. Assim, a composição da sinfonia do novo mundo se realiza numa ambiente nacionalista muito mais tcheco que estadunidense, o que explica também o seu título que descreve a perspectiva

²⁸ No original: The expansive and idyllic Bohemian landscape, the patriarchally simple and dignified life of the Czech people, the winged rhythms, gushing melodiousness and sensuous, effusive sound of Bohemian music: these were the things that formed Dvořák's artistic soul. (idem, p. 197)

de fora (do novo mundo no sentido de sair deste mundo com um genitivo objetivo) do que de dentro (no sentido de um genitivo subjetivo).

4.1.3. O processo de composição da Sinfonia n. 9 e sua repercussão

A sinfonia nº 9 de Antonin Dvořák é considerada, por músicos e críticos, o melhor trabalho do compositor (HOLNOKA, 2004). Não sabemos e não entraremos no mérito da discussão se isto se deve ao fato de ela ser uma das sinfonias mais tocadas nos Estados Unidos ou se, de fato, ela possui um genuíno valor musical. Para o autor, Dvořák conseguiu uma coesão em termos composicionais que não obtivera em trabalhos anteriores. Um outro mérito da sinfonia seria, justamente, o caráter “estadunidense” que ela possui e o legado que a mesma deixou. A música negra “Swing Low, Sweet Chariot”, (1921), por exemplo, foi inspirada de um pequeno trecho do primeiro movimento da sinfonia (idem, p.84).

A obra é composta por quatro movimentos. Escrita entre janeiro e maio de 1893, teve sua estreia no Carnegie Hall de Nova York, regida pelo maestro do conservatório nacional Anton Seidl. Para a inspiração geral da sinfonia, Dvořák buscou, após se recuperar do choque cultural, conhecer músicas e sonoridades novas, fazer novos contatos e assimilar a rotina de trabalho no conservatório.

Nesta tentativa, Dvořák descobriu a música negra através do estudante bolsista Harry T. Burleigh. Ele constantemente pedia ao aluno que cantasse os “negro spirituals”, isto é, música que os escravos negros cantavam coletivamente, seja no trabalho, seja à noite, ao redor de fogueiras. O compositor, segundo Clapman (1958, p. 168), apreciou aquelas canções por causa da sua beleza e seu sentimento emocional. Em uma entrevista, chegou a declarar que o futuro da música estadunidense poderia contar unicamente com a música dos negros, que esta seria garantia o suficiente para uma nova escola musical. No dia 21 de maio de 1893, Dvořák fez a seguinte declaração sobre a música negra.

Agora estou satisfeito que a futura música deste país será fundada no que eles denominam de “Negro Melodies”. Esta deve ser a real fundação de qualquer escola de composição séria e original nos Estados Unidos. Quando cheguei aqui, fiquei impressionado com esta ideia e ela se transformou em uma convicção consolidada. Estes temas belos e variados são o produto do solo. Eles são estadunidenses... Nas “Negro Melodies” dos Estados Unidos, eu descobri tudo o que é necessário para uma grande e nobre escola de música. Ela é patética, suave, passional, melancólica,

solene, religiosa, vigorosa, vivaz, alegre ou o que você quiser. É música que se adequa a qualquer tipo de humor ou propósito. Não há nada em todo o campo da composição que não possa ser fornecido com temas desta fonte. (DVOŘÁK, 1893²⁹ apud CLAPMAN, 1958, p. 169)

Uma outra fonte de inspiração musical de Dvořák de origem popular estadunidense era dos indígenas norte-americanos. Há 30 anos antes de chegar nos Estados Unidos, Dvořák lera “Canção de Hiawatha” de H. Longfellow (HOLNOKA, 2004, p. 88-89). Jeanette Thurber, a princípio, queria que Dvořák escrevesse uma ópera para a obra, entretanto, Dvořák não recebeu o livro devidamente traduzido a tempo para que pudesse trabalhar na peça. Entretanto, em Clapman (1958), podemos encontrar trechos de entrevista que evidenciam a familiaridade do compositor com a obra “Canção de Hiawatha”:

[...] na realidade um estudo, ou rascunho, para um trabalho mais longo: uma cantata ou ópera em que eu me propus a escrever baseado no Hiawatha de Longfellow. O scherzo da sinfonia foi sugerido pela cena no banquete em que Hiawatha e os índios dançam, e também é um ensaio em que eu fiz uma reprodução em direção da cor local do caráter musical indígena. (Op. cit., p. 169)

Tranchefort (1990, p. 231), por sua vez, afirma que Dvořák se inspirou num trecho de funeral na floresta para a reprodução do Segundo Movimento (Largo), informação que é confirmada por Beckerman (1993, p. 38) como a mais provável das hipóteses de inspiração do compositor.

Entretanto, a presença da música indígena se faz presente em Dvořák de forma distorcida e imprecisa. Henry Kreibel, amigo do compositor e crítico musical, afirmou que, embora a sinfonia fosse bem escrita, não se pode afirmar com certeza que Dvořák ouviu ou teve acesso a transcrições boas de músicas indígenas. A situação de Dvořák diante do crítico se complica ainda mais depois que ele afirma no jornal “New York Herald” que as músicas negra e indígena são parecidas em seu “espírito”, e que a sinfonia “do novo mundo” teve a intenção de reproduzi-lo. Isto levantou a desconfiança de Kreibel ainda mais, a ponto de ele afirmar que Dvořák provavelmente nunca viu ou ouviu um índio norte-americano (CLAPMAN, 1958).

A transcrição de sua entrevista no jornal New York Herald, no dia 12 de dezembro de 1893, não deixa dúvidas com relação à falta de discernimento do compositor:

²⁹ Entrevista de Antonin Dvorak concedida ao jornal The New York Herald

Agora descobri que a música dos Negros e dos Indígenas é praticamente idêntica. Em função disso, eu cuidadosamente estudei um certo número de melodias indígenas que um amigo meu me deu e me imbuí cautelosamente com suas características – com seu espírito, de fato. É este espírito que eu tentei reproduzir na minha nova sinfonia. Não cheguei a usar de fato nenhuma das melodias, eu simplesmente escrevi temas originais usando as peculiaridades temáticas da música indígena. A partir daí, eu as desenvolvi com todos os recursos modernos de ritmo, harmonia, contraponto e orquestração. (DVOŘÁK, apud CLAPMAN, 1958, p. 169)

Apesar destas ressalvas quanto às referências dos movimentos (que serão discutidos com mais profundidade na próxima seção), a estreia da sinfonia foi bem-sucedida, intensamente ovacionada e, por fim, trouxe bastante prestígio a Antonin Dvořák e a sua tentativa de fundar uma escola musical estadunidense. Além de ter sido visto como uma espécie de herói para a música estadunidense, Dvořák fez suas críticas à cena musical do país. Beckerman (1993, p. 100) afirma que o músico lamentou o fato de o governo não subsidiar os talentos artísticos, bem como os meios e as escolas para formar novos músicos que poderiam, justamente, cumprir com a demanda que fora dada a ele. Outra crítica feita foi relacionada à falta de acesso da maioria da população a seus concertos. Thurber e Seidl concordaram com Dvořák, especialmente no que tange a questão de a música ser mais um “objeto de moda” do que uma fonte de engrandecimento artístico-cultural.

O mesmo autor menciona que a “Sinfonia do novo mundo” fora tocada em inúmeras ocasiões e em outras cidades. Sua difusão fora bem sucedida, especialmente se considerarmos que o gramofone sequer havia sido inventado na estreia da obra de Dvořák.³⁰ Jeanette Thurber, por sua vez, declarou que ao longo dos 35 anos em que ela presidiu o conservatório, nada trouxe mais orgulho do que a estadia de Dvořák nos Estados Unidos (THURBER, 1919 apud BECKERMAN, 1993, p. 101)³¹

Diante dessa contextualização mostra-se que a composição da sinfonia No. 9 de Antonin Dvořák era, de fato, uma territorialização geográfica de outra maneira. Não só se inseriu no debate da música nacional, com o costumeiro atraso de uma ex-colônia em relação aos países metropolitanos, mas também demonstra a sofisticação e profissionalização de um tipo de música que fez parte do mapa cultural europeu, e agora avançou, como os migrantes europeus para os Estados

³⁰ O Gramofone foi inventado em 1887, pelo alemão Emil Berliner.

³¹ THURBER, Jeanett. **Dvorak as I knew him**. Etude, 1919. (Referência fornecida pelo autor)

Unidos. Por isso, a próxima seção procura discutir de que forma e com quais ações composicionais se constrói este elemento do mapa musical norte-americano.

4.2 ANÁLISE INTRAMUSICAL

Os aspectos intramusicais de uma peça musical romântica são relacionados a melodias, a harmonia, ao ritmo e a composição instrumental, representando zonas composicionais na obra. Para estes fins, a análise e interpretação específica de alguns trechos deveria revelar juntamente com as partituras, de que forma se constrói essa regionalização musical. O objetivo dessa pesquisa é mostrar como a relação entre compositor, músicos e ouvintes se estabelece através destes elementos. Devemos considerar que, numa época de crescente individualização pela modernidade – vista a partir da emoção e sentimento – cada ouvinte assimila e ressignifica a sinfonia de acordo com o repertório dos conhecimentos que possui. Por isso, esta seção também apresentará elementos extramusicais, entretanto, neste momento eles serão diretamente ligadas a um movimento da sinfonia ou trecho de partitura.

É importante ressaltar que a presente análise não tem o objetivo de discutir a aplicação da teoria musical, ou fazer uma análise de um ouvinte *expert* (ADORNO, 2009). Entretanto, implica algum conhecimento pessoal desta teoria musical e leitura de partitura proveniente de prática instrumental. Ademais, nossa proposta consiste em ser multidisciplinar e a teoria musical é apenas um dos demais conhecimentos que serão empregados nesta seção.

Entendemos, todavia, que uma análise composicional revela as espacialidades e as identidades nacionais dentro da sinfonia, seja através de trechos específicos, seja através da associação destes trechos com obras da literatura ou do cotidiano de Dvořák nos Estados Unidos. Ademais, o processo de análise composicional de uma obra sinfônica é um trabalho extenso (que iria ocupar uma parte excessivamente extensa da leitura da dissertação e requer, em parte, conhecimentos de um músico profissional), enquanto a visão apresentada aqui é apenas a de um ouvido pensante e analítico, através de um viés geográfico. Neste

sentido, algumas características musicais dialogam com conceitos e dinâmicas cognitivas e sociais percebidas individualmente e socialmente.

Um destes elementos é o ritmo. Segundo Wisnik (2000), o ordenamento temporal do som, quanto mais restrito em unidade, gera menos combinações possíveis dentro de um compasso. Podemos inferir que um número maior de compassos dá ao compositor um número maior de possibilidades de pulsações rítmicas e organização temporal. Na música ocidental, o ritmo é organizado de maneira racional, em recortes fechados, arranjando sistematicamente os sons nos compassos.

A organização rítmica coincide na música ocidental com a notação escrita e seus compassos. Isto é característica da música erudita desde o barroco até o romantismo, mas não das músicas populares que foram executadas em liberdade sem anotação. Assim, músicas como a indiana, a cigana, a indígena e a africana, bem como a música “popular” no sentido da época, não fizeram uso de notação musical para reforçar a simetria e a ordenação. Adorno (2009, p. 172) afirma que, na música erudita, o ritmo da música, independentemente do tipo de andamento, tem a função de disciplinar a percepção do indivíduo, acostumando-o a conviver em padrões sociais da sociedade em massa. Trata-se de uma ‘domesticação burguesa’ das classes populares através da notação.

Podemos dizer que a constância rítmica reproduz, em certo ponto, uma ideia de sociedade coesa, de trajetória em comum, pois quando uma música é escutada por um grupo social, todos compartilharão dos mesmo estímulo, embora as reações, interpretações e apropriações da peça musical sejam feitas de acordo com a vivência e formação de cada indivíduo. Adorno (2009) nos apresenta neste sentido uma visão de sociedade obediente a uma figura de liderança, um maestro. Da mesma maneira, a sociedade se padroniza conforme o planejamento efetuado pelos especialistas, que são os detentores das possibilidades de arranjos espaciais.

Além do ritmo, também as particularidades do timbre, por sua vez, são uma boa maneira de explicar o espaço. É a concepção de múltiplas espacialidades e o espaço desconstruído de Massey (2009) que perde, portanto, sua costumeira coesão de continuidade imposta pelo nosso sistema de cognição e pelo costume problemático de impor o tempo em uma instância superior ao espaço. Por isso, a instrumentação romântica, como suas miríades de grupos de instrumentos, como

instrumentos de corda, de sopro em madeira, e em metal, ainda subdivididos em grupos menores, abrem um espaço de polílogo. Tentar pensar este espaço como um objeto multidimensional, permeada por vários tempos e harmonias, nos ajuda a melhor compreender a visão de espaço que perpassa diferentes grupos da orquestração.

Os timbres criam “atmosferas sonoras”, um geografia ambiental, que podem nos estimular a entrar em ambientes diferenciados de consumo. Ou seja, a geografia deve ir além da tarefa em descrever e analisar este espaço, mas de acompanhá-lo analiticamente, para perceber sua atmosferização.

Melodias e harmonias também fazem parte da espacialização da obra. Aqui, a sequência linear e a harmonização vertical constroem um tecido denso que, como uma rede, permeia os diferentes grupos dos instrumentos. Como no caso do ritmo, determinadas formas harmônicas predominam diante de outras, formando uma conjunção de convenção. Assim podemos ouvir em diversos momentos o uso de escalas pentatônicas e escalas menores, mas do que maiores.

Para um ouvinte romântico que se formou no final do século XIX (e este o existe até hoje como o ouvinte predominante da música popular), o que demonstram as harmonias da música *pop* geral, refletem as antigas harmonias pentatônicas – mais abertas e indefinidas –, enquanto as harmonias da música clássica expressam sentimentos de fechamento e depressão na escala Menor, e de alegria e exaltação na escala Maior.

As melodias, por sua vez, geralmente liberam-se (ou adensam-se) por motivos melódicos, sequências às vezes mais curtas, às vezes extensas, que expressam de forma diacrônica acordes, mas também passagens de escalas e intervalos. Sempre, quando aparecem com mais clareza, podem ser vistas como uma individualização linear.

Para Tranchefort (1990), ritmo, timbre, harmonia e melodia seriam os elementos mais marcantes, não só na sinfonia, mas em todas as obras compostas durante a estadia de Dvořák nos Estados Unidos. Geralmente, conforme ADORNO (2009), os nacionalistas tipicamente empregam escalas maiores e sonoridades “heroicas” e grandiosas, mas para Dvořák, e isto mostra sua obra, a música oscila entre a simplicidade, em escala menor e aberta, com grandiosidade, em escala maior. Esta, então, é a mensagem principal da obra de Dvořák: o encontro entre a

grandiosidade nacional e sua introspecção melancólica, o que era atribuído à sua *homesickness*, ou seja, a saudades de casa. Para uma melhor organização da nossa análise, seguimos agora, passo por passo, a sinfonia em seus quatro movimentos.

4.2.1 O primeiro movimento: *Adagio – Allegro molto*

De acordo com os livros de rascunhos disponibilizados pela família de Dvořák a Clapman (1958, p. 170), o compositor escreveu o primeiro movimento em 11 dias (de 10 a 21 de janeiro de 1893). Alguns programas de concerto alegam que este primeiro movimento corresponde à viagem em alto mar (e seus sobressaltos) e a chegada em Nova York. O documentário da série “Beyond the Score” exibe imagens de algumas viagens no navio a vapor e do cotidiano de Nova York (embora não saibamos de que ano sejam as imagens, mas, provavelmente, são de 1892-1893).

O movimento começa com uma sequência de compassos tocados pelas cordas (Ex. 1a). Em uma primeira impressão, a música aparenta seguir um caráter introspectivo (muito provavelmente ilustrando o “balançando no mar”) e sem nenhuma melodia. O tema, se podemos falar de um tema, é reduzido num pequeno intervalo que desce pelo corpo da orquestra (violoncelo e flautas). A partir do “chamado” da trompa, os instrumentos de sopro repetem o tema em outra tonalidade³². (Ex 1b)

Ex. 1

a) Compassos 1-4



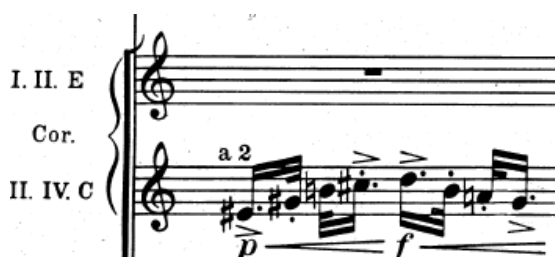
b) Compassos 6-9

³² Todas as partituras exibidas nesta dissertação estão disponíveis na International Music Score Library Project. Fonte: <<http://imslp.org>>. Acesso em 26/05/2011



A melodia introspectiva e suave não dura muito. Perguntas e respostas são trocadas entre metais e cordas. As orquestrações ficam mais cheias e agudas, com acordes espalhados entre todos os instrumentos em curtos momentos (compasso 10) até chegar ao primeiro tema principal da melodia, que é tocado por uma trompa e, posteriormente, pelo corno inglês.

Ex. 2 (compasso 16)



Ao longo da sinfonia, este tema é revisitado diversas vezes. Logo após o tema principal, encontramos uma melodia típica da Moldávia, a partir do quinto compasso do ex. 3, segundo o programa organizado pelo programa interativo *online* do Carnegie Hall³³. O encontro entre as sonoridades estadunidense e tcheca ganha alteridade timbrística, rítmica e tonal neste momento.

Ex. 3 (compasso 17)



³³ Fonte: CARNEGIE HALL, 2012.

Esta alteridade nos sugere o início de um “diálogo” entre as sonoridades estadunidense e tcheca, a qual já está bem assimilada pelo ouvido e pela prática musical de Dvořák. Segundo Tranchefort (1990, p. 230), a síncope presente no exemplo 2 é proveniente de influência estadunidense, ao passo que a célula rítmica das madeiras do exemplo 3 é ouvida em outras melodias da Bohemia.

O tema do ex. 2 se repete em outras tonalidades e, posteriormente, as cordas fazem um jogo de perguntas e respostas, em ciclo de quintas. As madeiras fazem um *bridge* em um crescendo até a introdução do segundo tema, que inicia no terceiro compasso do Ex. 4. De acordo com o programa do Carnegie Hall, o segundo tema é evidência da presença da música Bohemia em Dvořák, da qual ele não se isenta por completo, mesmo tentando produzir uma obra com elementos dos Estados Unidos.

Ex. 4 (compassos 89-94)



O encontro de um tema principal (ex. 2) que, ao passar por um caminho diferente (ex. 4), transforma-se em outro, é uma estrutura tradicional de sonata, uma forma antecedente da sinfonia do século XVIII e XIX. Da mesma forma, o terceiro tema do primeiro movimento, com um solo de flauta, busca fazer uma mescla entre os saltos de notas do primeiro tema juntamente com a melodia da terra natal. Este tema serviu de base para uma canção popular negra chamada “Swing Low, Sweet Chariot” (1921), o que ilustra um desdobramento da influência do compositor na cultura popular estadunidense.

Ex. 5 (comapassos 148-156)



Após a execução deste tema, que apesar de puxar uma sonoridade pentatônica, quer dizer aberta, ela possui todas as notas de uma escala harmônica, os quais são tocados com compassos alternados entre os instrumentos de sopro, tocando temas mais agudos e as cordas, mais graves; a sinfonia retorna ao primeiro tema, o que novamente indica a estrutura de sonata.

Como é de costume, a forte semelhança de elementos melódicos e timbrísticos forma uma densidade através de motivos temáticos simples. Assim, o ex 5 marca um tema no primeiro movimento e o fim dele marca, também, o fim da exposição da estrutura do movimento. A repetição destes elementos da condução do movimento é no final retomada no *coda*, o qual finaliza o movimento.

Na medida em que a música avança e os temas se repetem, sua sonoridade fica ainda mais densa e ousada. É no final do primeiro movimento, no *coda*, que a sinfonia atinge o máximo de sua tensão. Metaforicamente falando, podemos dizer que são as tensões iniciais de uma viagem internacional (ainda mais numa época em que a informação vinha apenas de relatos longínquos) e de uma tarefa permeada de tanta responsabilidade.

Hanslick³⁴ (apud VIDEIRA, 2006) nos coloca que a música não pode traduzir sentimentos e nem descrevê-los com elementos específicos. Entretanto, podemos ter uma noção da dinâmica do estado de espírito do compositor e das referências que ele tem por base para compor. Esta dinâmica se mostra no *coda*, quando o movimento se encerra com a repetição do primeiro tema apresentado (ex. 2). Aqui, a orquestração segue com dissonâncias, através do cromatismo e a presença marcante dos metais na sonoridade. Estes são elementos característicos dos compositores românticos. Para criar a atmosfera dissonante e “cheia”, os trompetes tocam o tema principal com os violoncelos e contrabaixos, juntamente com o tremolo das violas. O cromatismo descendente dos violinos acrescenta um tom dramático ao *coda*, que se encerra com o primeiro tema tocado, novamente, com as trompas.

4.2.2 O segundo movimento: *Largo*

O segundo movimento da sinfonia é bastante popular, discutido com mais frequência, inclusive, dentro do âmbito acadêmico (CLAPMAN, 1958; BECKERMAN,

³⁴ HANSLICK, Eduard. **Do Belo Musical**. São Paulo: Edições 70. 1994.

1993). O *Largo*, quase sempre difundido como um movimento melancólico e idílico, foi inicialmente escrito para uma futura ópera baseada no poema épico de Henry Wadsworth Longfellow, *The Song of Hiawatha*. Dvořák lera o poema há 30 anos, porém, em uma versão tcheca mal traduzida. Ao saber disso, Thurber encomendou uma tradução adequada, porém ela não chegou a tempo hábil para que o compositor pudesse musicalizá-la.

Segundo a entrevista que Dvořák concedeu ao *New York Herald* (BECKERMAN, 1993, p. 35), ao ler o poema, o compositor ficou fascinado e sua imaginação havia sido despertada para uma composição. Muitos trechos do movimento são “cantáveis”, especialmente as melodias compostas com os naipes de madeira.

Apesar das declarações terem sido feitas no jornal, Beckerman (1993) aponta que existem três linhas de discussão sobre a fonte de inspiração do *Largo*. A primeira linha defende a visão de Henry Kriebel, com quem Dvořák discutia sobre música em Nova York. A segunda linha, a mais defendida, foi elaborada por Katerina Emingerova (EMINGEROVA³⁵, 1918 apud BECKERMAN, 1992) que era uma especialista em Dvořák. De acordo com seu artigo “Dvořák in America”, o segundo movimento foi baseado no trecho do poema em que o cortejo de Hiawatha é narrado.³⁶ A terceira linha, que atualmente não tem muito crédito em função da documentação escrita pelo próprio punho de Dvořák afirmando sua inspiração no poema, aponta que tanto o segundo quanto o terceiro movimento não possuem relação nenhuma com o poema. Um dos defensores desta tese foi Eduard Hanslick (já mencionado neste trabalho), pois ele arduamente defendia que a música deveria ser uma arte autônoma “livre” de influências externas.

Independentemente da tese mais aceita, o fato é que o segundo movimento é bastante contrastante em relação ao primeiro, pois ele contém um andamento muito mais lento – sugerindo uma mudança de paisagem e espacialidade sonora – e bucólico, a despeito dos primeiros acordes executados pelos metais, que deixam a sinfonia numa ambientação suspensa, encaminhando-a para novas texturas sonoras, conforme aponta o exemplo 6.

³⁵ EMINGEROVA, K. Dvořák in America. In: **Cesta**. 1918-1919, p. 104-134 (Informações fornecidas pelo autor do artigo).

³⁶ Esta tese se torna especialmente coerente em função de o terceiro movimento, o Scherzo, ser inspirado no capítulo posterior, que fala do casamento de Hiawatha com Minnehaha.

Ex. 6 (Compassos 1 a 5)

I. II. E
 Corni
 III. E, IV. C
 Trombe I. II. E
 I. II.
 Tromboni
 III. e Tuba

The score for measures 1 to 5 features five staves of brass instruments. The first staff (Corni I, II, E) starts with a *ppp* dynamic and a *f dim.* marking. The second staff (Corni III, E, IV. C) also starts with *ppp* and *f dim.*. The third staff (Trombe I, II, E) starts with *ppp* and *f dim.*. The fourth staff (Tromboni I, II) starts with *ppp* and *f dim.*. The fifth staff (Tromboni III and Tuba) starts with *ppp* and *f dim.*. The music is in 4/4 time and features a sequence of chords and melodic lines.

Logo após a sequência de acordes realizada pelos metais, uma melodia explícita é tocada no corne inglês.

Ex. 07 (Compassos 8-17, corne inglês)

The score for measures 8 to 17 for the English Horn consists of two staves. The first staff (measures 8-10) starts with a *p* dynamic. The second staff (measures 11-17) starts with a *pp* dynamic and ends with a *f* dynamic. The music is in 4/4 time and features a sequence of chords and melodic lines.

A melodia do exemplo 07, segundo Beckerman (1992, p. 40) define um teor “pastoral” de sinfonia. Os sete acordes tocados pelas trompas sugerem esta abertura de espaço. O uso subsequente de uma sucessão de acordes em um ciclo de décimas, isto é, com um intervalo melódico maior do que o comumente utilizado (quintas ou quartas), exprime musicalmente um desejo de abertura espacial, isto é, um “horizonte amplo”. O que Beckerman (1992, p. 42) sugere é a inspiração de uma paisagem primaveril de alguma floresta estadunidense. Dvořák retrata este bucolismo da jornada de Hiawatha com um largo muito mais melódico e sereno (pastoral).

Há um trecho no poema que parece confirmar a hipótese levantada por Beckerman:

Pleasant was the journey homeward,
Through interminable forests,
Over meadow, over mountain.
Over river, hill, and hollow.
Short it seemed to Hiawatha,
Though they journeyed very slowly,
Though his pace he checked and slackened
To the steps of Laughing Water
(LONGFELLOW, 1885, s/p)

Outro trecho bastante significativo da sinfonia é sua segunda parte, na qual as madeiras se destacam melodicamente. Nos exemplos 08 (a e b), flauta, oboé e clarinete se destacam, reproduzindo um efeito similar ao cantar de pássaros. Enquanto isto, os violinos têm um papel secundário na melodia.

Ex. 08

a) Compassos 88-90

84

Ob. I. II.

4 Solo

90

b) Compassos 91-92

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Cl. I. II. A

p

a 2

p

a 2

p

leggiere

Apesar de carregar um teor idílico, o movimento também é um pouco melancólico. Tanto Jeanette Thurber (THURBER, 1919 apud BECKERMAN, 1993)³⁷ quanto o guia de audição sinfônica do Carnegie Hall, apontam que Dvořák se sentia melancólico e saudoso de casa.

Uma característica bastante marcante do final deste movimento foi a longa transição entre seu fim, com os violinos tocando melodias em escala pentatônica, ao passo que as trompas retornam com os demais metais reproduzindo os sete acordes iniciais da sinfonia em outra tonalidade.

Finalizando seu artigo, Beckerman afirma que dentre todos os movimentos da sinfonia, o Largo é o que mais possui espacialidade:

Como é o caso de toda a música, o Largo habita em dois mundos, simultaneamente: o reino das notas, acordes, timbres e movimento, o qual chamamos de “espaço muical”, e o mundo “real” das pessoas, lugares, coisas e ideias. (BECKERMAN, 1993, p. 48)³⁸

4.2.3 Terceiro movimento: *Scherzo*³⁹: *molto vivace*

O terceiro movimento da sinfonia começa prestando tributo ao compositor Ludwig van Beethoven (CARNEGIE HALL, 2012) e, segundo Beckerman (1993), foi inspirado a partir das danças comemorativas ao casamento de Hiawatha e Minnehaha descritas no poema de Longfellow

First he danced a solemn measure,
Very slow in step and gesture,
In and out among the pine-trees,
Through the shadows and the sunshine,
Treading softly like a panther,
Then more swiftly and still swifter,
Whirling, spinning round in circles,
Leaping o'er the guests assembled,
Eddying round and round the wigwam,
Till the leaves went whirling with him,
Till the dust and wind together
Swept in eddies round about him.
(LONGFELLOW, 1885, s/p)

³⁷ Texto original: THURBER, Jeanett. Dvorak as I knew him. Etude, 1919. (referência do autor)

³⁸ Tradução livre da autora. No original: As is the case with all music, the Largo inhabits two worlds simultaneously: the realm of tones, chords, timbre, and movement that we sometimes call "musical space," and the "real" world of people, places, things and ideas.

³⁹ Scherzo quer dizer, literalmente, piada em italiano. É um trecho da sinfonia que é mais alegre e ligeiro. Esta forma de movimento tornou-se costumeira nas sinfonias a partir da influência de Beethoven, autor que é homenageado no começo deste movimento com os violinos e a percussão.

Alguns trechos da sinfonia parecem estar em concordância com este trecho do poema. A começar pelos primeiros versos, que são apresentados com instrumentos graves (violoncelo e baixo, além do tímpano). Os trechos apresentados no exemplo 09 retratam uma abertura de ritmo marcante e tonalidades graves.

Ex. 09 (Compassos 42-46)

The musical score for Example 09 (Measures 42-46) is presented in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are Timp. E. H., Trgl., Viol. I., Viol. II., Vle., Vel., and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a strong, rhythmic opening with a prominent bass line in the cellos and double basses, and a melodic line in the first violin. The tempo is marked 'ff' (fortissimo).

Apesar do início bastante marcado pelos graves e por sonoridades pentatônicas, o autor insere um movimento de valsa que, em alguns momentos, reencontra a melodia inicial do exemplo 09. Entretanto, as mudanças são drásticas: a tonalidade muda de menor (mais melancólica) para maior (mais alegre) e o ritmo de valsa se torna mais evidente. O exemplo 10 mostra uma melodia ornamentada com *trills* e notas agudas no 1º violino, ao passo que os violoncelos e contrabaixo fazem a linha melódica com notas staccato que reforçam o ritmo de valsa.

Ex. 10 (Compassos 194-199)

Ex. 10 (Compassos 194-199) is a musical score for a symphony orchestra. The score is written for five staves: Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante'. The score begins with a measure marked '5' and ends with a measure marked '195'. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *pp* (pianissimo). The Violins I and II parts feature a melodic line with trills and slurs. The Viola part is mostly rests. The Violoncello and Contrabasso parts provide a harmonic foundation with sustained notes and some movement. The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 5 and 195 indicated at the beginning of their respective measures.

No final deste movimento, Dvořák retorna a temas explorados no primeiro movimento, mesclando-os à primeira parte do terceiro movimento. No exemplos 11 e 12, apresentamos um trecho em que a trompa toca o mesmo tema apresentado no exemplo 02, porém, com algumas alterações nas notas.

Ex. 11 (Compassos 258-264)

Ex. 11 (Compassos 258-264) is a musical score for a symphony orchestra. The score is written for three staves: Horns I, II, and E; Horns III, IV, and E; and Trumpets I, II, and E. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante'. The score begins with a measure marked 'a 2' and ends with a measure marked '264'. The dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo). The Horns I, II, and E parts feature a melodic line with trills and slurs. The Horns III, IV, and E parts are mostly rests. The Trumpets I, II, and E parts provide a harmonic foundation with sustained notes and some movement. The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 'a 2' and '264' indicated at the beginning of their respective measures.

Ex. 12 (Compassos 272-276)

128

molto cresc.

275

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Cl. I. II. A.

Fag. I. II.

As oscilações entre um cenário dramático, como muitos contrastes na linguagem instrumental, e a parte mais idílica no interior do movimento através de temas de dança, mostra a inserção dos indivíduos norte-americanos no seu espaço. Parcialmente, estes são integrados na grandiosa paisagem dos Estados Unidos: parcialmente, eles buscam o seu espaço individual e folclórico neste ambiente. Neste, sentido, em várias partes, aparecem de forma abreviada elementos dos motivos do primeiro movimento com lembrança da própria viagem do compositor e sua percepção deste ambiente.

4.2.4 Quarto Movimento: *Allegro con Fuoco*

O quarto movimento, considerado o mais complexo da sinfonia, é o que apresenta menos referências extramusicais, pois, trata-se de uma releitura dos movimentos anteriores, em tonalidades e dinâmicas diferentes, acrescida de diversas pontes dramáticas e de sonoridade intensa, salvo a primeira parte, que é uma pequena fanfarra. Segundo Bernstein (1956), ele confia mais em uma “colcha de retalhos” de pequenas composições e temas para compor do que a ampliação de uma pequena melodia, como faz Beethoven em seu segundo movimento de sua Sinfonia n. 07.

Um pequeno trecho nas cordas introduz a fanfarra, executada nos trombones e nas trompas em escala pentatônica (exemplo 13), provavelmente sugerindo a

presença da “nuance” da música indígena com a qual Dvořák tivera contato. A melancolia musical é substituída por grandiosidade e energia, sobretudo no timbre e no uso da “orquestra de Beethoven”: cordas, 4 trompas, 3 trombones, 2 trompetes, 2 oboés, 2 clarinetas, 2 fagotes e tímpanos.

Ex. 13 (Compassos 11-17)

Ex. 13 shows a musical score for brass instruments across measures 11 to 17. The score is written for four staves: I. II. E. Cor. (Trumpets I, II, and E-flat), III. IV. E. (Trumpets III, IV, and E-flat), Trbe I. II. E. (Trombones I, II, and E-flat), and I. II. Trbni III. (Trombones I, II, and III). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *a 2* (a 2nd). There are also markings for *a 2* and *3* (triplets).

O peso dramático deste movimento pode ser exemplificado em vários momentos. Nos exemplos 14 e 15, destacamos as madeiras e as cordas, respectivamente, para a sonoridade aguda, com ritmo acelerado.

Ex. 14 (Compassos 48-51)

Ex. 14 shows a musical score for woodwind instruments across measures 48 to 51. The score is written for four staves: Fl. I. II. (Flutes I and II), Ob. I. II. (Oboes I and II), Cl. I. II. A. (Clarinets I, II, and A), and Fag. I. II. (Bassoons I and II). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *f* (forte) and *a 2* (a 2nd). There are also markings for *a 2* and *3* (triplets).

Ex. 15 (Compassos 48-51)

The musical score for measures 48-51 is written for five staves: Violins I (Viol. I.), Violins II (Viol. II.), Viola (Vle.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measures 48 and 49 feature a triplet of eighth notes in the Violins I and II, and a triplet of eighth notes in the Violoncello and Contrabass. Measures 50 and 51 show a full orchestral texture with various dynamics including *f*, *ff*, and *fz*.

Existem diversos retornos a temas anteriores de todos os movimentos, sempre de uma forma mais dramática e intensa, muito embora Bernstein (1956, s/p) afirme que este movimento recebe “críticas cruéis” a respeito da “exaustiva” repetição de temas. Entretanto, o final da sinfonia, comparado ao seu andamento, não chama muita atenção na sua diferenciação com outras sinfonias do romantismo e na música Nacionalista.

Em geral, o movimento mostra-se de novo nas suas oscilações entre partes dominados por instrumentos individuais (principalmente flautas e clarinetas, os instrumentos preferidos de Dvořák), enquanto as cordas pintam cenários e os instrumentos de sopro de metal criam elementos de grandiosidade. Assim, a sinfonia fecha com uma mescla típica do multiculturalismo de um Estado-Nação que se forma em base de suas sonoridades diferenciadas. Destacamos, primeiro, o corpo melódico (onde o compositor tira bastante proveito das melodias negras, como das melodias do imigrantes europeus), que mostram a individualidade (nacional e de pessoas) neste processo de territorialização musical.

Também percebemos a força pictórica da música, na qual se pintam paisagens e imagens através das distribuições de sons em diferentes timbres (não necessariamente através de melodias), mas de variações de motivos curtos, de marcas e técnicas de diferentes instrumentos (por exemplo os tremolo dos violinos), de um vai e vem entre fortíssimo e pianíssimo etc.

A esta qualidade de ambientação por instrumentos se opõe o motivo mais bombástico, quando trombones, trompetes, e muitas vezes o corpo das cordas se

consolidam para criar uma grande sonoridade (um pouco vazia nas suas formas em sol maior) que destaca a nação estadunidense.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação entre geografia e música se dá principalmente pela relação dialógica que se realiza num determinado espaço e com certas espacialidades. Em cada época, esta relação se modificou. Desde a Idade Média europeia, observa-se, no campo da música, uma diferença entre a música popular e a música erudita, a qual representa uma relação política entre as massas populares e as elites. Neste aspecto, diremos que enquanto a música popular é espontânea, representando uma sociabilidade expressa na linguagem do improvisado e na internalização rotineira de um acervo relativamente homogêneo de formas musicais com regras muitas vezes escondidas pelos próprios praticantes, a música erudita é desenvolvida por grupos especiais, especialistas, estes muitas vezes membros da elite e da “vanguarda” intelectual. Neste campo, se debatem regras e se busca aperfeiçoamento e sofisticação da expressão musical.

Dentro da geografia cultural que, entre outras geografias, busca uma compreensão crítica em termos sociais das expressões culturais, a construção de espaços musicais pode ser vista como uma ferramenta da organização política, uma territorialização de uma paisagem (sonora) que tem efeitos na conformação da sociedade. No caso da nona sinfonia de Dvořák, esta produção de um espaço musical passa pelo nacionalismo e é agendada por uma elite capitalista que organiza sua sociedade novomundista.

Para entender esta conformação espacial, abordagens como esta de Carney e Kong sobre a geografia da música ajudaram a contextualizar a questão política e assim coletiva, apontando para um hiato entre o popular e o territorial. Na geografia cultural brasileira, contudo, o tema da música foi mais visto numa forma mais burguesa, se apoiando nos moldes da geografia humanista em direção de uma consonância entre espaço e paisagem para definir o lugar do indivíduo, ou nos moldes da territorialização com a abordagem territorialista na tradição de Raffestin que revela as conformações políticas e econômicas dos espaços. Assim, a visão crítica no Brasil aponta mais a contradição entre música e sociedade, enquanto a visão “humanista” se dirige a consoação espacial, transformando *representações da realidade* na realidade em si. Isto tem um perigoso potencial de apropriação

discursiva do *outro*, bem como potencializa a elaboração de um discurso ideológico com base na interpretação do cientista.

O espaço múltiplo que propusemos aqui ultrapassa, neste sentido, as abordagens críticas e semióticas-humanistas, como vê no espaço uma difração através de formas concretas, principalmente na música erudita (como mostram orquestração, composição, apresentação, entre outros). Surgem assim espaços diferenciados de práticas, mas também são indicados outros espaço em outras espacialidades através de signos, como o espaço da paisagem evocada, a imaginação social, a conformação emotiva, a sociabilidade nacional, etc. São as práticas sociais, no sentido de Lefebvre, que utilizam neste momento a música criando uma espacialidade flexível e transformável entre as diferentes difrações espaciais.

A estética torna-se para o cientista social um elemento fundamental para compreender estes processos, principalmente a partir dos meados do século XVIII. Desta maneira podemos dizer que principalmente a música do classicismo de Viena, mas ainda mais a música romântica do século XIX, são aliados teóricos na época do surgimento do nacionalismo moderno. O que Hanslick propôs, por exemplo, para uma música não-sentimental é a construção de regras utilitárias para usar o emocional na conformação do espaço político. Por isso, as sofisticadas críticas de Weber e de Adorno sobre o uso sociológico da música se relaciona tanto em termos práticos, mas também em termos teóricos com a música romântica na época nacionalista no século XIX.

Conforme Hobsbawm (1997), a invenção de tradições populares é uma das ferramentas para a consolidação do nacionalismo. Assim, a nacionalização de melodias populares (étnicas) torna-se um elemento comum das músicas nacionalistas, transformando e submetendo estes elementos a uma invenção e imaginação, nas palavras de Anderson, do Estado-Nação. A produção de peças musicais grandiloquentes, a criação de hinos nacionais, a alimentação da performance da música clássica por Estados, governos ou pelas classes dirigentes (burguesia capitalista) fazem todos parte deste empreendimento para criar uma autenticidade nacional. Isto é um dos principais objetivos do emocionalismo romântico que surge na fragmentação dos Impérios europeus (principalmente austríaco e russo), mas também na Alemanha, Escandinávia e França

A orquestra do século XIX buscou ampliar sua fonte de timbres como um todo: nos movimentos e nas peças, é possível distinguir momentos mais intimistas de momentos mais grandiloquentes. O agenciamento da ambientação acústica evoca sentimentos de austeridade, alegria, grandiosidade, melancolia, delicadeza ou desespero. Ao exemplo de Richard Wagner, que busca resgatar o caráter trágico em boa parte de suas obras, muitos compositores buscam fazer a “trilha sonora” de determinadas histórias, países, reis, povos, lendas e até mesmo livros e personagens da literatura.

Os contextos em que a música está presente são muitos, talvez infinitos. A música, lembrando mitos, anima rituais religiosos, facilita o movimento e a dança e, por fim, no caso da Sinfonia n. 09, foi intencionalmente composta para criar a ideia de uma identidade musical nacional dos Estados Unidos.

Jeanette Thurber contratou Antonin Dvořák para transformar anseios nacionalistas em música; em contrapartida, o compositor buscou inspiração no que ele afirmou ser o mais importante, isto é, a base para a música nacional: a música do “povo”. Conforme apontamos anteriormente na entrevista concedida ao *New York Herald*, ele via o futuro da música estadunidense através da música indígena e negra.

Muito embora tenhamos nos amparado vastamente na literatura disponível para examinar as intenções de Dvořák ao compor a sinfonia, encontramos entusiastas e céticos com relação à “autenticidade” da musicalidade negra e indígena na sinfonia. Para iniciar este debate, a declaração de Adorno envolvendo música e semiótica nos parece adequada e nos faz perguntar: até que ponto a música, de fato, pode ser imbuída de significados?

A música lembra a linguagem num sentido de ser uma sequência temporal de sons articulados, os quais são mais do que meros sons. Eles nos dizem algo, frequentemente algo humano. [...] A sucessão de sons é como a lógica: pode estar correta ou errada. Entretanto, o que foi dito [sobre a peça musical] não pode ser desvinculado da música, pois ela não cria nenhum sistema semiótico. (ADORNO, 1992, s/p)⁴⁰

⁴⁰ Tradução livre. No original: Music resembles language in the sense that it is a temporal sequence of articulated sounds which are more than just sounds. They say something, often something human. The better the music, the more forcefully they say it. The succession of sounds is like logic: it can be right or wrong. But what has been said cannot be detached from the music. Music creates no semiotic system.

Resta-nos pensar que estes significados são, na verdade, construídos através, também, da prática e do uso da música para fins específicos. Em muitas vezes, a música é um agente dramático, principalmente, em narrativas visuais; muitas vezes, a música transgride as tradicionais barreiras entre as artes para “acrescentar” significado. (CAZNOK, 2008, p. 15-17) Entretanto, não podemos deixar de considerar que há um forte vínculo entre as vivências e experiências musicais do compositor e sua interpretação musical a respeito do assunto.

No caso de Dvořák, tivemos uma releitura das músicas negra e indígena adaptada à linguagem musical romântica do século XIX. Conforme foi discutido no capítulo 4, Dvořák fez um uso extensivo de escalas pentatônicas que, por serem amplamente utilizadas por civilizações de todo o mundo (dos chineses aos escoceses), são consideradas escalas arquetípicas (WISNIK, 2000).⁴¹

Em sua análise da Sinfonia n. 09, Bernstein (1956, s/p) afirma que não há nada de verdadeiramente estadunidense na sinfonia de Dvořák. Muito embora os programas de orquestra preencham a imaginação do ouvinte com a perspectiva de uma América unificada através desta sinfonia, o maestro desconstrói todas as ideias propostas por teóricos musicais que buscavam, na sinfonia, uma miríade multicultural.

Através de exemplos executados no piano, Bernstein mostra que o que há de “indígena” e “negro” na sinfonia, na verdade, poderia soar “escocês” ou “chinês” ou até “francês”, pois em muitos trechos, o autor usa uma nota de pedal⁴², o que é característico de “músicas primitivas”, tal como a música indígena era imaginada. Porém, o que de fato torna a interferência musical de índios e negros totalmente questionável na sinfonia é o fato de ela ter sido composta modalmente, isto é, nos moldes clássicos da música ocidental europeia. Não há evidências ou traços da música tonal, muito menos instrumentos utilizados por estas etnias.

O maestro também destaca o fato de Dvořák buscar inspiração em dois de seus compositores favoritos na época: Beethoven e Brahms (além de expor algumas técnicas de composição similares às de Tchaikovsky e Wagner), o que não é,

⁴¹ Escalas pentatônicas são escalas de 5 notas que excluem 2 notas das tradicionais escalas maiores e menores do sistema de escala tradicionalmente conhecido na música ocidental. As notas retiradas tanto da escala pentatônica maior quanto da escala pentatônica menor omitem, justamente, as notas que dão “identidade” aos modos gregos, que são escalas derivadas da tradicional escala diatônica padrão. Para mais informações a respeito da teoria musical por trás de escalas pentatônicas, ver WISNIK (2000).

⁴² Nota repetidamente utilizada para “centralizar” a tonalidade da música ritmicamente.

necessariamente, um demérito, mas um contraponto à reputação da Sinfonia reproduzir o “espírito nacional” estadunidense.

Para finalizar, Bernstein afirma que a técnica de composição de Dvořák, aprendida através das composições de Beethoven, Schumann, Berlioz e outros, nos transmite uma falsa noção de “unidade” através da repetição de trechos específicos da sinfonia. Nas palavras do autor:

Talvez uma palavra deve ser dita aqui sobre [...] o procedimento do ciclo de Dvořák, um dispositivo que herdou de Beethoven, Schuman, Berlioz e Frank [sic]. Isso significa que os temas dos movimentos anteriores da sinfonia recorrerem em movimentos posteriores por várias vestimentas estabelecendo, assim, uma unidade superficial entre os movimentos, e muitas vezes criando um efeito dramático. (BERNSTEIN, 1956, s/p)⁴³

As críticas de Bernstein, musicalmente falando, vão de encontro com as críticas que as representações, em Geografia, vem recebido. Conforme Mitchell (2000) aponta, a busca pela “autenticidade” nas formas culturais é alvo de disputa política. Resta-nos, então, perguntar e analisar: a sinfonia é, de fato, estadunidense? Dvořák trouxe, de fato, a musicalidade indígena e negra para os ouvidos dos ouvintes de sua Sinfonia n. 09? Será que índios e negros sentiram-se, de fato, incluídos nesta obra? Qual é a atual situação destes grupos étnicos nos Estados Unidos que poderia corroborar com o discurso musical inclusivo de Dvořák?

Apesar dos esforços de Dvořák dar visibilidade aos *native americans* e aos negros, mesmo através de uma musicalidade que não reproduzia exatamente o *espírito* que ele desejava imprimir na sinfonia, a integração nacional estadunidense ainda apresenta muitas fragilidades, especialmente com etnias diferentes da branca (o que inclui os imigrantes mais recentes ao país, tais como mexicanos e chineses, por exemplo).

A História estadunidense nos dá algumas resposta à estas perguntas, a começar, por exemplo, pela luta de ativistas negros que praticaram a desobediência civil para lutar por isonomia na década de 1960, seja com a atitude de Rosa Parks ou com a luta de Martin Luther King. Tatum (1997) mostrou que até os dias de hoje, crianças e jovens negros ainda se juntam na mesma mesa de almoço e constantemente são vistos separados de crianças brancas, assim como crianças e

⁴³ Perhaps a word should be said here about [...] Dvořák's cycle procedure, a device he inherited from Beethoven and Schuman and Berlioz and Frank [sic]. It means that themes from the earlier movements of the symphony recur in later movements, in various guises, thus establishing a superficial unity among the movements, and often creating a dramatic effect.

jovens de outras etnias tendem a se agrupar separadamente nos intervalos das escolas estadunidenses. Para o autor, isto ainda denota a política segregadoras de brancos e demais etnias nos Estados Unidos, na qual apenas através do desporto há espaço para negros bem-sucedidos.

A situação dos indígenas norte-americanos dos Estados Unidos também não se mostra otimista. Da mesma maneira que no Brasil, os índios estadunidenses (os quais são chamados de *native americans*) sofrem de discriminação, estereotipações e falta de inclusão em ambientes escolares e universitários. Ademais, muitas das línguas faladas por esta etnia estão sendo extintas em detrimento da imposição da língua oficial do país. (CRAWFORD, 1995, p. 20-22)

Retomemos, então, a concepção de Anderson de “comunidade imaginada”. O nacionalismo, sobretudo a identidade nacional, muitas vezes estão permeados por concepções utópicas, as quais escondem conflitos, discriminação e segregação. Ao invés de um país que harmonicamente envolve todas as etnias, vemos nos Estados Unidos que a questão nacionalista vem, justamente para ocultar estes conflitos através de um falso esplendor. Se antes a música era utilizada para tal propósito, atualmente outras práticas são feitas para endossar o espírito nacionalista estadunidense, seja através da escola, com a obrigatoriedade de se levantar ao pronunciamento do *Pledge of Allegiance*, onde os alunos juram lealdade à bandeira dos EUA⁴⁴, seja através da propaganda militar.⁴⁵ Todo este investimento para criar uma sociabilidade, cujo laço que a mantém unida está baseado na criação de uma identidade única, desprivilegiando, assim, as “minorias” que não pertencem ao “típico” estadunidense.

⁴⁴ Texto original do juramento: *I pledge allegiance to the Flag of the United States of America, and to the Republic for which it stands, one Nation under God, indivisible, with liberty and justice for all.* Tradução livre: Eu juro estar aliado à bandeira dos Estados Unidos da América e para a república que ela representa: uma nação, sob a presença de Deus, indivisível, com liberdade e justiça para todos.

⁴⁵ Ver mais em <<http://www.goarmy.com>> (site que mostra as carreiras militares, bem como suas perspectivas e benefícios)

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodore. **Aesthetic Theory**. Continuum: New York, NY. 1997
- _____. **Introdução à Sociologia da Música**: Doze Preleções Teóricas. São Paulo: Editora UNESP. 2009.
- _____. Music and Language: a fragment. In: **Quasi una fantasia**: Essays on Modern Music. Londres: Verso, 1992. Disponível em <<https://www.msu.edu/~sullivan/AdornoMusLangFrag.html>>. Acesso em 18 de Fev 2013.
- ALMEIDA, Maria Geralda de. Aportes teóricos e os percursos epistemológicos da geografia cultural. **Geonordeste**. Ano XIX, n. 1, 2008.
- _____. Geografia Cultural: Contemporaneidade e um Flashback na sua Ascensão no Brasil. In: MENDONÇA, Francisco; LOWEN-SAHR, Cicilian e SILVA, Márcia da. **Espaço e Tempo**: Complexidades e desafios do fazer e pensar geográfico. Curitiba: ADEMADAN, 2009, p. 243-260.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Compendia das Tetras. 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BECKERMAN, Michael. Dvořák's "New World" Largo and "The Song of Hiawatha". In: **19th-Century Music**. Vol. 16, nº1. 1992, p. 35-48.
- _____. **Dvořák and his World**. Princeton: Princeton University Press. 1993.
- BERNSTEIN, Leonard. **An analysis of Dvořák's New World Symphony**. [Áudio completo do disco]. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=79D5sOD5duE>>. Acesso em 16 Jul 2012.
- BOHLMAN, Phillip V. **The Music of European Nationalism**: Cultural Identity and Modern History. Santa Barbara: ABC-CLID, 2004.
- BOTSTEIN, Leon. Out of Hungary: Bartók, Modernism, and the Cultural Politics of Twentieth-Century music. In: LAKI, Peter. (ed.) **Bartók and His World**. Princeton: Princeton University Press. 1995 (p. 3-64)
- BOURDIEU, Pierre. **Coisas Ditas**. São Paulo: Brasiliense. 2004.
- BURTON, Vernon. Civil War and Reconstruction, 1861-1877. In: BARNEY, Wilson L. (ed.) **A Companion to 19th Century America (Blackwell Companions to American History)**. Nova York: Blackwell, 2006, p. 47-61.

CARNEGIE HALL. Site institucional. Disponível em <<http://www.carnegiehall.org>>. Acesso em 04 de Maio de 2012.

CASHMAN, Sean D. **America in the Gilded Age**. From the death of Abraham Lincoln to the Rise of Theodore Roosevelt. Nova York: NYU Press. 1993.

CASTRO, Daniel de. **Heitor Villa-Lobos: A Espacialidade na Alma Brasileira**. Dissertação (Mestrado em Geografia). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009a.

CASTRO, Daniel de. Geografia e música: a dupla face de uma relação. **Espaço e Cultura** n. 26, p.7-18, Jul/Dez, 2009b

CAMARGO, Alexandre Francisco. **Festas Rave: uma abordagem da Geografia Psicológica na identificação de Territórios Autônomos**. Dissertação (Mestrado em Geografia) Cuiabá: Universidade Federal do Mato Grosso, 2008.

CLAPMAN, John. The Evolution of Dvořák's Symphony "From the New World". **The Music Quarterly**. Vol 44, nº2. 1958, p. 167-183.

_____. Dvořák's Musical Directorship in New York. **Music & Letters**, Vol. 48, No. 1. 1967, p. 40-51.

_____. Smetana (Master Musicians series). Londres: J.M. Dent. 1972.

CAZNOK, Yara Borges. **Música – entre o audível e o visível**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

CENTRAL PACIFIC RAILROAD. Site institucional. Disponível em < www.cpr.org >. Acesso em 29 de maio de 2012.

CORRÊA, Roberto L. Homenagem Póstuma a Denis E. Cosgrove. **Espaço e Cultura**, UERJ, nº25. 2009, p.109-110

COSGROVE, Dennis E. A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, R. B.; ROSENDAHL, Z. (org.) **Paisagem, Tempo e Cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 92-123.

_____. Em direção à uma Geografia Cultural Radical: Problemas da Teoria. In: CORRÊA, R. B.; ROSENDAHL, Z. (org.) **Introdução à Geografia Cultural**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 103-134.

_____; JACKSON, Peter. Novos Rumos da Geografia Cultural. In: CORRÊA, Roberto. L.; ROSENDAHL, Zeny. (org.) **Introdução à Geografia Cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 135-146

CONTRAPONTO ONLINE. **Hino Nacional Brasileiro é Obrigatório nas Escolas**. Disponível em. <<http://contrapontoonline.wordpress.com/2009/11/26/hino-nacional-brasileiro-e-obrigatorio-nas-escolas/>> Acesso em 07 de junho de 2012.

CRAWFORD, James. Endangered Native American Languages: what is to be done, and why? In: **The bilingual research journal**. Vol. 19, No. 1, 1995, p. 17-38

DUNCAN, James. The Superorganic in American Geography. **Annals of the Association of American Geographers** Vol. 70, N. 2, 1980, p. 181-198

FERNANDES, Glauco Vieira. **A territorialidade sertaneja no cancioneiro de Luiz Gonzaga**. Dissertação (Mestrado em Geografia). Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 2001.

FERNANDES, Nelson Nóbrega. **Festa, cultura popular e identidade nacional: as escolas de samba do Rio de Janeiro**. Tese (Doutorado em Geografia). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal. 1978.

GEORGE, Christopher T. The Eroica riddle: did Napoleon remais Beethoven's Hero? **The Journal of the International Napoleonic Society**. [edição online] Vol. 1, n. 2, 1998. Disponível em < http://www.napoleon-series.org/ins/scholarship98/c_eroica.html#1>. Acesso em 17/07/2012.

GOMES, Paulo César da Gosta. Um lugar para a Geografia: contra o simples, o banal e o doutrinário. In: MENDONÇA, Francisco; LOWEN-SAHR, Cicilian e SILVA, Márcia da. **Espaço e Tempo: Complexidades e desafios do fazer e pensar geográfico**. Curitiba: ADEMADAN, 2009, p.13-30

GOSS, Glenda Dawn. **Sibelius: A Composer's Life and the Awakening of Finland**. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

GROSBY, Steven. **Nationalism: a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press. 2005.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva. 1994.

HAESBARERT, Rogério. **O Mito da Desterritorialização: do fim dos territórios à Multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2010.

HABERMAS, Jürgen. **A Inclusão do Outro: Estudos de Teoria Política**. São Paulo, SP: Edições Loyola. 2002.

HANSLICK, Eduard. **On the Musically Beautiful: A Contribution Towards the Revision of the Aesthetics of Music**. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1986.

HENNION, Antoine. **La passion musical**. Madrid: Ediciones Paidós Iberica. 2002

HOBSBAWM, Eric. A Produção em Massa das Tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terrece (org.). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra. 1997, p. 271-316

HOLNOKA, Kurt. **Dvořák**. Londres: Haus Publishing. 2004

HOROWITZ, Joseph. Dvořák and New York: a concentrated moment. In: BECKERMAN, Michael. **Dvořák and His World**. Princeton: Princeton University Press. 1993, p. 92-104.

HUTCHINGTON, John; SMITH, Anthony D. **Nationalism** (Oxford Readers). Oxford: Oxford University Press. 1994.

JACOBSON, Julius H.; KLINE, Kevin. **The classical music experience**: discover the music of the world's greatest composers. Nova York: Sourcebooks. 2002.

KONG, Lily. Popular Music in Geographical Analysis. **Progress in Human Geography**. Vol 19, 1995, p. 183-198.

_____. Popular Music in a Transnational World: the construction of local identities in Singapore. **Asia Pacific Viewpoint**. Vol 38, n. 1. 1997, p. 19-36.

LIMA, Nilo. Dos territórios dos sentidos ocupados à sintonia com o entorno – um canto para a música na geografia. Dissertação (Mestrado em Geografia). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.

MAFFESOLI, Michel. **No funda das aparências**. Petrópolis: Vozes. 1996.

MEDAGLIA, Julio. **Música, Maestro!** Do Canto Gregoriano ao Sintetizador. São Paulo: Globo. 2008.

MITCHELL, Don. **Cultural Geography**: a Critical Introduction. Chicago: Blackwell. 2000.

MIX, Miguel Rojas **El imaginario**: Civilización y Cultura del Siglo XXI. Madrid: Prometeo Libros. 2006

NÁRDONÍ MUZEUM. Retrato de Antonin Dvorák. Disponível em <<http://www.antonin-Dvořák.nm.cz>>. Acesso em 21 de maio de 2012.

NASH, Catherine. Cultural Geography in Crisis. **Antipode**. Vol

NASH, Peter; CARNEY, George. Seven Themes in Music Geography. **Canadian Geography**. v. 40, n. 1. 1996, p. 69-74.

OLIVEIRA, Denilson Araújo. **Territorialidades no Mundo Globalizado**: outras leituras da cidade a partir da cultura hip hop. Dissertação (Mestrado em Geografia). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006.

PANITZ, Lucas M. **Por uma Geografia da Música: O Espaço Geográfico da Música Popular Platina**. Dissertação (Mestrado em Geografia). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2009.

PLANTINGA, Leon. **Romantic Music**. Nova York: W.W. Norton and Company. 1984

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

RIBEIRO, Claudia Vial. **Espaço-vivo**: as variáveis de um espaço-vivo investigadas na cidade de Diamantina, do ponto de vista dos músicos. Tese (Doutorado em Geografia). Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica –Minas Gerais, 2006.

RUBIN, Emanuel. Jeanette Myers Thurber and the National Conservatory of Music. In: **American Music**. Vol. 8, nº3. 1990, p. 294-325.

SAHR, Wolf-Dietrich. Signos e Espaço Mundos – A Semiótica da Espacialização na Geografia Cultural. In: KOZEL, Salette; SILVA, Josué da; GIL FILHO, Sylvio F. **Da Percepção e Cognição à Representação**: Reconstruções teóricas da Geografia Cultural e Humanista. São Paulo: Terceira Imagem, 2007, p. 57-79

_____. Portos e Sertões – Reflexões sobre uma Geografia Cultural à la Bresilienne. In: MENDONÇA, Francisco; LOWEN-SAHR, Cicilian e SILVA, Márcia da. **Espaço e Tempo**: Complexidades e desafios do fazer e pensar geográfico. Curitiba: ADEMADAN, 2009, p. 261-288.

SAMSON, Jim. **Chopin**. Oxford: Oxford University Press. 2006.

SMITH, Susan J. Beyond Geography's Visible Worlds: a Cultural Politics of Music. **Progress in Human Geography**. Nº21, Vol. 4. 1997, p. 502-529.

STEIN, Carol; MARÉ, Estelle Alma. Jean Sibelius and his “monument” by Eila Hiltunen. **South African Journal of Art History**. Nº23, vol. 2. 2008 (p. 106-121). Disponível em <[http://137.215.9.22/bitstream/handle/2263/10238/Steyn_Jean\(2008\).pdf?sequence=1](http://137.215.9.22/bitstream/handle/2263/10238/Steyn_Jean(2008).pdf?sequence=1)> Acesso em 11/10/2012.

TATUM, Beverly Daniel. **Why are the black kids sitting together in the cafeteria?** Edição Online, 1997. Disponível em <<http://www.rci.rutgers.edu/~jdowd/tatum-blackkids.pdf>>. Acesso em 19 Fev 2013.

THOMPSON, Deborah J. **Performing Community: The Place of Music, Race And Gender In Producing Appalachian Space**. Dissertação (Mestrado em Geografia). University of Kentucky, 2012

TORRES, Marcos. **A Paisagem Sonora da Ilha dos Valadares: Percepção e Memória na Construção do Espaço**. Dissertação (Mestrado em Geografia). Universidade Federal do Paraná, 2009

TRANCHEFORT, François-René. **Guia da Música Sinfônica**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

VEJA, **Revista Digital**. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/imagem/lula-marisa-desfile-7-setembro-270.jpg>> (Acesso em 17/06/2012)

VIDEIRA, Mário. **O Romantismo e o Belo Musical**. São Paulo: Ed. UNESP. 2006

WARF, Barney. **Encyclopedia of Human Geography**. Florida State University, Sage Publications, 2006.

WARF, Barney; ARIAS, Santa. Introduction: the reinsertion of space in the humanities and social sciences. In: _____. (ed.) **The Spatial Turn: interdisciplinary perspectives**. Nova York: Routledge, 2009, p. 1-11.

WEBER, Max. **Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música**. São Paulo: EdUSP. 1995

WIKIMEDIA. Imagem que ilustra a distribuição das línguas faladas na Europa. Disponível em

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/0/0e/Languages_of_Europe%280%29.png>. Acesso em 21 jul 2012.

WIKIGALLERY. Cartum Político. Disponível em < <http://hseuspics.wikispaces.com> > Acesso em 29/05/2012

WRIGHT, Craig. **Listening to Music**. Boston: Cengage Learning. 2011.

ZANATTA, Beatriz Aparecida. **A abordagem cultural na geografia**. Temporis [ação]. Vol 1. nº. 09, UEG: 2008.

ZEMANOVÁ, Mirka. **Janáček: A Composer's Life**. Boston: Northeastern University Press. 2002